

COLECCION
SI NO

COLECCION
SI NO

COLECCION
SI NO

JUAN JOSE BARRENECHE

el cine



COLECCION
SI NO

COLECCION
SI NO

- 200 preguntas y sus respuestas sobre el tema
- Monografía, Sinopsis, Cronología, Vocabulario, etc.

EL CINE

EL CINE

JUAN JOSÉ BARRENECHE

CRITICO CINEMATOGRAFICO



EDITORIAL

BRUGUERA, S.A.

BARCELONA * BOGOTÁ * BUENOS AIRES * CARACAS * MÉXICO

Copyright de la presente edición:

© **J. J. Barreneche** - 1971

sobre el texto literario

© **Archivo gráfico Bruguera, S.A.** 1971

sobre la cubierta.

La presente edición es propiedad de

EDITORIAL BRUGUERA, S. A.

Mora la Nueva, 2. Barcelona {España}

1ª. Edición: noviembre, 1971

Printed in Spain Impreso en España

Depósito Legal B 30.578 - 1971

Impreso en los Talleres Gráficos de

EDITORIAL BRUGUERA, S. A.

Mora la Nueva, 2 · Barcelona - 1971

NOTA DEL EDITOR

La radio primero, y últimamente la televisión, han popularizado una serie de programas cuyo principal atractivo radica en poner a prueba los conocimientos que sobre determinada materia posee el concursante. ¿Cree usted que, sometido a una prueba análoga, por ejemplo, sobre el tema objeto de esta obra, saldría airoso de ella?

Probablemente usted posee una amplia serie de conocimientos diversos, producto de sus estudios, de sus lecturas, de su experiencia o su interés por determinada materia.

Estos conocimientos le permiten, en ocasiones, dar prueba de su cultura, ante sus amistades, en familia o en su vida profesional, pero no es lo mismo brillar en una conversación que enfrentarse con un examen concebido para poner a prueba, no solo su preparación, sino también su retentiva. Esta colección está pensada para que usted mismo pueda autocalificarse sobre sus conocimientos de diversas materias, comprobar el grado “real” de su dominio del tema y permitirle, una vez comprobados aquellos aspectos en que sus respuestas fueron más vacilantes, subsanar esta deficiencia proporcionalmente los datos necesarios para ello.

La obra que tiene ahora en sus manos consta de tres partes. Una primera parte, en la que hallará preguntas sobre los más diversos aspectos relacionados con la materia a tratar. Una segunda parte con las respuestas adecuadas a estas preguntas, estructuradas tal forma que no dejen lagunas en sus conocimientos. Una tercera parte formada por tablas, cronologías, etc., que le servirán de útil recordatorio, y, por último, un vocabulario con los términos más usuales en el tema tratado, todo lo cual tiene como resultado permitir la adquisición de unos conocimientos básicos y servir de introducción para que quienes así lo deseen puedan abordar otras obras más exhaustivas o de especialización, con una preparación suficiente.

INSTRUCCIONES PARA EL USO CORRECTO DE ESTA OBRA

Antes de entrar en materia, tenga en cuenta las siguientes instrucciones para la correcta utilización de esta obra:

1.º Trate de responder a cada una de las preguntas que contiene la primera parte, subrayando, de las posibles respuestas que se sugieren, la que considere cierta.

2.º Consulte en la segunda parte si su respuesta ha sido correcta. Si es así, ponga una cruz en el casillero correspondiente a la respuesta afirmativa. Si no ha tenido suerte, hágalo en el casillero correspondiente a la respuesta negativa.

3.º Una vez haya contestado a todas las preguntas, sume el número de respuestas afirmativas.

Si la cifra obtenida es superior a 100 = Aprobado.

Si la cifra obtenida es superior a 120 = Notable.

Si la cifra obtenida es superior a 150 = Sobresaliente.

Si la cifra obtenida es superior a 180 = Matrícula de Honor.

Si ha contestado acertadamente más de 180 preguntas = Es usted un experto.

Si su puntuación ha sido inferior a 100 o desea mejorar su nota, vuelva a leer de nuevo la segunda parte de esta obra, haga otra vez la prueba y tendrá usted la satisfacción de comprobar cómo su bagaje cultural ha aumentado considerablemente.

INTRODUCCIÓN

El fenómeno cinematográfico ha sido enjuiciado de mil diversas maneras, siendo calificado, incluso, despectivamente, como el “opio de las masas”. Para unos, el cine es sólo un pasatiempo, otros no ven en la pantalla más que rostros y ademanes de sus actores favoritos; hay quien lo considera un producto industrial y quien lo ve solo desde un ángulo meramente emocional. En realidad, el cine es todo eso, y el espectador ideal sería aquel que pudiese captar y enjuiciar certeramente todos los matices que puede poseer una obra cinematográfica.

El cine es una industria, pero también un arte; es un producto comercial, pero también entraña un mensaje espiritual y emocional. Contiene una historia en imágenes narrada mediante una técnica determinada, un mundo fabuloso de sugerencias que obligan algunas veces al espectador a aceptar el apasionante reto intelectual lanzado por el director de la película.

El filme es, intrínsecamente, una sucesión de planos con un orden conscientemente preestablecido. La aglutinación de los múltiples elementos que lo componen son, en definitiva, los gestores del mismo, destacándose por su calidad artística y su trabajo indispensable el director y los actores.

La labor directora es condición fundamental para la consecución de la película. Decir director equivale a decir coordinador del equipo cinematográfico. El realizador ha de poner su sello personal, su marca privada, su “estilo”, a la labor creativa. Ese es el toque mágico que imprimen los grandes directores a sus películas. El estilo podrá darse en función de la ambientación (Von Sternberg), del decorado (Fellini), de una virtud humana reflejada insistentemente en la pantalla (la amistad, en Hawks) o de un hábil planteamiento en el modo de enfocar el guión (Arthur Penn transforma un simple western, *El zurdo*, en un estudio profundo sobre el comportamiento psicológico). El suspense es dominado por Hitchcock; Stanley Kubrick hace de una película de gran presupuesto como *Espartaco*

un relato humano y, a veces, intimista, cosas difíciles de lograr en una superproducción; Vittorio de Sica, en su buena época, fue un feliz expositor de los problemas y lacras sociales, siendo el ascetismo de fondo y forma la tónica imperante en las películas de Bresson. Basten como indicación, pues, estos ejemplos significativos de cómo cada director tiene su mundo propio, que pretende plasmar en su película.

El director ha de saber, además, “dosificar las impresiones audiovisuales”; es decir, ser el montador teórico del filme, para que éste no se convierta en una sucesión de imágenes sin sentido alguno. Podemos decir, tajantemente, que el autor de un filme es su director, respaldado por el guión, los actores, la fotografía el montaje y demás elementos auxiliares del mismo. En la variada gama de directores importantes los hay de muy diversa y especial índole: de un exacerbado lirismo como Dovjenko, irónicos como Lubitsch, barrocos como Gance, violentos y humanos como Ford, poetas del tiempo como Resnais, retóricos de la culpabilidad humana como Lang. Otro elemento esencial de la labor directora es el sentido del ritmo, la medición de las secuencias, la clave de que una escena fílmica nos parezca sensacional o nos resulte insoportablemente pesada. El actor famoso se convierte generalmente en vedette, gracias muchas veces a un tinglado publicitario montado a su alrededor y que, a veces, si el actor lo es de verdad, puede tener cierta justificación. Greta Garbo, Marlene Dietrich o Elizabeth Taylor Son estrellas consagradas con méritos propios para alcanzar la popularidad. Existen actrices que apoyan sus escasos recursos artísticos en su físico, otras de un temperamento extrovertido y de vitalidad incontenible, como Ana Magnani, o bien de una extraordinaria riqueza de espíritu como Bette Davis. Seductoras, calculadoras y egoístas, viciosas o Santas según el papel a interpretar, la colaboración de una actriz inteligente y dúctil es esencial para el éxito de la película. Por otra parte, el *star-system* americano ha hecho nacer una Serie de actores —Charlton Heston, James Dean, Omar Shariff, etc.— con un estilo completamente opuesto a la a veces— hermosa grandilocuencia con que adornaban sus interpretaciones Emil Jannigs o George Arliss. A pesar de los tics y de cierto amaneramiento, propio, quizá, de la escuela Actor’s Studio, actores como Marlon Brando y Rod Steiger irrumpen en las pantallas con verdadera convicción y profundo estudio del papel. Se dice del gran actor Paul Muni que llegaba a absorber, el personaje hasta el automatismo completo del mismo. Hoy en día existen importantes

actrices —Giulietta Massina, Ingrid Bergman, Katherine Hepburn, Vanessa Redgrave junto a grandes actores, entre los que destacan los ingleses, herederos de los sobrios y ya desgraciadamente desaparecidos Ronald Colman y Robert Donat, como son Albert Finney, David Hemmings, Tom Courtenay, etc. El actor ha de estar bajo la guía y orientación del director, pensar el papel y actuar ante las cámaras con soltura y seguridad. No hay que olvidar nunca un elemento humano tan importante como el de la actuación en el trabajo de realización filmica.

Si bien en el momento en que el fenómeno cinematográfico se había extendido en gran proporción la televisión inició una cierta competencia al mismo, éste se defendió infiltrándose en la pequeña pantalla a través de los telefilmes y de los cineclubs especializados.

El fenómeno de deserción de un público que hasta el año 1950 fue como mínimo adicto a su sesión semanal, ha sido causa en parte de que el séptimo arte se haya depurado, por un lado, en el sentido de que se ha acentuado la influencia del cine de autor, aunque, por otro, se realicen una serie de engendros, producidos generalmente como imitación de alguna película de éxito notable. Así aparecen verdaderas riadas de agentes secretos, westerns europeos o atrevidas películas de erotismo, -hoy tan en boga, como intento de complacer al gran público, que la mayor parte de las veces cristalizan en cintas ‘burdas, confusas y procaces.

Es curioso observar cómo, en ocasiones, el público cinematográfico acepta de buena gana el sólido Wyler de *Los mejores años de nuestra vida* como cine de calidad, como obra importante, y califica películas como *El malvado Zaroff*, de I. Pichel y E. Schoedsack, de obra menor, simplemente entretenida. La primera “era una gran película”; en la segunda «se pasaba bien el rato». Grave error el de considerar a unos géneros cinematográficos como el drama o la comedia Superiores a otros temas, ya sean de aventuras, policíacos o musicales. En general, podemos decir que no es el tema el que va a dar importancia a la película, sino el tratamiento del mismo.

Una autoridad en la materia, el especialista de cine fantástico y de ciencia-ficción Luis Gasca, comentaba que el público, al ver la fabulosa *2.001, odisea del espacio*, empezaba a apreciar la ciencia-ficción en el campo cinematográfico y a no considerar ciertas temáticas de inferior calidad artística a otras. Los subgéneros cinematográficos no existen. Sólo tiene razón de ser y validez cultural aquella película que intrínsecamente y prescindiendo de su historia narrativa aporta unos valores. capaces de justificar por sí mismos

su proyección. Lo contrario sería enfocar erróneamente el fenómeno cinematográfico y permitir justificar, pictóricamente hablando, la grandeza de un óleo, contemplando despectivamente una imaginativa sanguina o una valiosa acuarela. No es posible dogmatizar, pues, sobre cuál debe ser el “cine válido”, a pesar de que algún sesudo crítico haya calificado a la película-entretenimiento como inmoral y antiartística. Si son loables obras como *El limpiabotas* o los filmes de Resnais, no hay por qué desdeñar el espectáculo fastuoso de un *My fair lady*.

No existe en la actualidad un cine nacional determinado que se imponga con gran diferencia a las demás cinematografías por su elevación sobre el nivel medio internacional, y sí, en cambio, se ha creado un acercamiento entre los mismos cineastas de diversos países. Mientras Wyler rueda en Europa, Polansky lo hace en Estados Unidos. Hollywood ya no es “La Meca del cine” en exclusiva. Esta transfusión e intercambio artístico ha significado una inyección de vitalidad para el cine. Debemos resaltar que actualmente la crítica no juzga las películas solamente por sus logros estéticos, sino también por dar un grado mas o menos aproximado de realidad del estado de civilización del contexto social en que vivimos. En una palabra, el filme debería tender a ser un testimonio.

Con todo ello, se trata de conseguir que el público no diga: voy al cine, sino voy a ver una película determinada. Ello supondría un acercamiento a la comprensión del arte cinematográfico por parte del espectador, pues todo arte lleva consigo un público y este precisa una formación y un grado de sensibilidad para apreciar o rechazar la obra artística que contempla, basándose, no solamente en su gusto personal, sino también en un espíritu crítico cultivado. Entonces será posible situar el arte del cine, el séptimo arte, junto con la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza, la música y el teatro.

Se podrían hacer muchas reflexiones más sobre el complejo arte, cinematográfico que es hoy en día un vehículo esencial en la difusión de la cultura y del conocimiento humano. Pero, sea cual sea el enfoque particular que se le quiera dar, se requiere una premisa esencial: conocerlo, analizarlo, viendo sus obras, juzgando las películas, tomando partido, incorporándose al filme e interpretando lo que su autor ha pretendido hacer llegar hasta nosotros. Solo así llegaremos a comprender y apreciar el arte mas comunicativo, popular, completo y apasionante de nuestros días: el cine. Así, pues, le aconsejamos que ahora...

Ponga a prueba sus
conocimientos sobre
esta materia por medio
del siguiente...

CUESTIONARIO

SUS ORÍGENES

1. A finales del siglo XIX, y después de muchos años de trabajo, fue inventado el cinematógrafo, sucesión de maravillosas imágenes y arte moderno por excelencia; pero, ¿sabe usted cuántas imágenes por segundo capta un espectador de cine?

Doce - Ocho - Veinticuatro - Dieciséis

SI O

O NO

2. De entre los numerosos aparatos ópticos que fueron evolucionando hasta llegar a la consecución de la moderna máquina de proyección cinematográfica, hubo un muy interesante que fue explotado comercialmente en el Museo Grevin, de París, en el año 1892. ¿Cómo se llamaba este aparato?

Calidoscopio - Proxinoscopio - Estroboscopio - Daguerrotipo

SI O

O NO

LOS INVENTORES: FRANCIA Y SUS PIONEROS

3. El célebre inventor norteamericano Thomas A. Edison patentó el cinetoscopio, un aparato de visión directa, con una película plegada en un cajón y por cuya mirilla de cristal de aumento el espectador podía ver ya una serie de fotografías en movimiento. Pero, ¿quién fue el verdadero padre del cinematógrafo?

Thomas A. Edison - Georges Méliés - Los hermanos Lumière - Joseph Plateau

SI O

O NO

4. Gracias a un hombre inteligente, ingenioso y trabajador infatigable, el cine comenzó a ser un arte, el séptimo arte,

según le llamó el periodista y poeta Riccioto Canudo. Este hombre fue

Jules Marey - Georges Méliès • William Greene - Paul Gilson

SI O

O NO

5. Al irse popularizando el cine, surgieron varias productoras de películas en Francia. Las más importantes fueron la Pathé y la Gaumont. Rivales entre sí, ambas adoptaron una marca, para ser fácilmente reconocidas.

¿Cuál fue el distintivo de la casa Gaumont?

Un león - Un sol - una -margarita - La esfera terrestre

SI O

O NO

6. A pesar de tratar con acierto en sus películas, una variada temática, la casa Pathé destacó sobre todo en un género que llegó a ser acogido muy favorablemente por el público, gracias a un gran actor llamado:

Leonce Perret - Rigadin - Max Linder - Charles Prince

SI O

O NO

7. En el año 1908, los banqueros Laffitte se asociaron con los actores Le Bargy y André Calmettes. ¿Cuál fue el nombre que adoptó esta sociedad cinematográfica?

Sociedad de Cine Cultural - Cinema e Historia - Film d'Art -Cinema Verité

SI O

O NO

EL CINE EN SUS COMIENZOS:

INGLATERRA E ITALIA

8. Dos fotógrafos de playa fueron los creadores de una célebre escuela cinematográfica, punto de arranque del cine inglés. Fue la llamada:

Escuela de Londres - Escuela de Brighton - Escuela de cine sajona - Free Cinema

SI O

O NO

9. El cine italiano nació inmediatamente después que el francés y se apoyó y buscó sus principales elementos en el cine galo. Así, por ejemplo, la casa productora La Italia arrebató a la Pathé el cómico André Deed. Pero no fue en lo cómico donde brilló por una época el cine italiano, sino en el género:

Histórico - Poético - Documental - Narrativo

SI O NO

10. Antes del año 1914 se produjo un fenómeno sociológico muy importante en el cine italiano que se ha repetido constantemente a través de la historia del cine, como algo fundamental e inherente al mismo. Este fenómeno fue el vedettismo. ¿Quién fue la figura masculina más popular de aquella época?

Tullio Carminatti - Bartolomeo Pagano - Febo Mari - Amleto Novelli

SI O

O NO

EL CINE NÓRDICO

11. Dentro del cine escandinavo hubo una eximia actriz, conocida internacionalmente y comparada a las mejores trágicas del momento. Su nombre fue:

Asta Nielsen - Mia Mará - Betty Nansen - Mae West

SI O

O NO

12. ¿Cuál fue la mejor obra del gran director danés Carl Theodor Dreyer, durante su etapa del cine mudo?

El presidente - La prisión de Juana de Arco - Ordet - Präståkan

SI O

O NO

13. El cine sueco fue conocido merced a una productora que hoy todavía subsiste y financia la mayor parte del cine sueco actual. La productora lleva la denominación de:

Stockholm Film - Svenska Film Industri - Svenska Film - Stockholm Film Industri

SI O

O NO

14. Hubo un Premio Nobel de literatura de cuyas obras se nutrieron un buen número de cineastas suecos para sus argumentos y guiones. Este Premio Nobel era:

Ibsen - Knut Hamsun - Selma Lagerlöf - V. v. Heidenstam

SI O

O NO

15. Cuando Maurice Stiller se fue a América a dirigir — desgraciadamente con poca fortuna—, se llevó a una actriz a la que enseñó y pulió en su estilo. Esta actriz no volvió a ser nunca más dirigida por él y, sin embargo, fue un éxito mundial. Su apellido era Gustafson y su nombre artístico:

Pola Negri - Greta Garbo - Ingrid Bergman - Helen Green

SI O

O NO

ESCUELA EXPRESIONISTA Y OTRAS TENDENCIAS DEL CINE GERMANO

16. ¿Qué escuela de cine nació en Alemania hacia el año 1919, que tuvo gran importancia en el acontecer del cine?

Escuela naturalista - Escuela expresionista - Escuela realista - Escuela neorrealista

SI O

O NO

17. ¿Cómo se tituló el filme que iba a ser el más significativo dentro de la recién fundada escuela cinematográfica y cuyo impacto mundial fue enorme?

Homúnculus - El estudiante de Praga - El gabinete del doctor Caligari - Nosferatu, el vampiro

SI O

O NO

18.El cometido de uno de los principales sostenedores de la nueva escuela, llamado Carl Mayer, fue fundamental en su faceta de:

Realizador - Guionista - Decorador -Productor

SI O

O NO

19. En la película El último se introdujo una innovación técnica que el gran público comentó muchísimo por su originalidad. Esta innovación era:

La carencia de subtítulos - El empleo del color - La música de fondo - La utilización del «travelling»

SI O

O NO

20. ¿Quién fue el actor, célebre por sus caracterizaciones, que encarnó al personaje central de esta última gran película de Murnau?

Paul Wegener - Conrad Veidt - Emil Jannings - Primo Friedrich

SI O

O NO

21. Lupe Pick, el cineasta y realizador alemán de origen rumano, fue, además de un interesante director, un gran:

Actor - Operador - Escenarista - Guionista

SI O

O NO

22. Fritz Lang cursó en su juventud unos estudios que dejarían profunda huella en su posterior obra cinematográfica. Lang fue estudiante de:

Ingeniería - Filosofía - Arquitectura • Medicina

SI O

O NO

23. ¿Cuál fue, dentro de la obra de Lang, la película más comercial e internacional y que lo consagró personalmente como uno de los mejores directores del cine europeo?

Los espías - Los nibelungos - Metrópolis – Furia

SI O

O NO

24. Greta Garbo salió de su Suecia natal para trabajar en el cine alemán en una película de tremenda fuerza social. La película fue:

Los tugurios de Berlín - La calle sin alegría - Laura - Ninoshka.

SI O

O NO

25. Entre estos cuatro directores hay uno que no pertenece propiamente a la escuela expresionista. Ese realizador es:

H. Goleen - A. Frank - R. Wiene - F. Lang

SI O

O NO

26. La película *La Brière*, del realizador galo León Poirier, acusaba en su narración una marcada influencia de un estilo cinematográfico perteneciente al:

Cine ruso - Cine sueco - Cine Italiano - Cine alemán

SI O

O NO

27. Louis Delluc fue, además de un original director y alma de un grupo de interesantes cineastas, un brillante:

Crítico de cine - Productor - Fotógrafo - «Scrip»

SI O

O NO

28. Es curioso destacar que durante el rodaje de *La caída de la casa Usher*, de Jean Epstein, un joven ayudante de dirección colaboraba eficazmente en la labor creadora. Fue el gran:

Rene Clair - Luis Buñuel - Jean Renoir - Jacques Prevert

SI O

O NO

29. El realizador de más ambición formal y con fuerza expositiva que dominó con su arrolladora personalidad el cine francés durante la década del 20 al 30 se llamaba:

Marcel l'Herbier - Abel Gance - Jacques de Baroncelli - Louis Feuillade

SI O

O NO

30. El maestro Griffith consideró a *Crainquebille*, del recién llegado Feyder, como un poema de la ciudad y de los barrios populares de:

Lyon - Marsella - París - Burdeos

SI O

O NO

FRANCIA 1916-1930. EL IMPRESIONISMO Y EL VANGUARDISMO

31. El extravagante y vanguardista filme de Clair *Entreacto*, que tantos comentarios y polémicas suscitó, se tituló así por: *Proyectarse durante una entrega de premios cinematográficos - Programarse para un descanso en el ballet - Entreacto de una gala benéfica - Pieza corta para un concurso*

SI O

O NO

32. El título más importante de la primera etapa buñueliana, película prohibida en París por el prefecto de policía Chiappe, filme conocido y genial, hoy difícil de ver todavía, fue:

Un perro andaluz - La edad de oro - La sangre de un poeta - Tierra sin pan

SI O

O NO

EL CINE RUSO

33. En el cine universal, el ruso Ladislao Starevitch es considerado como un auténtico artesano y mentor de un género difícil y poco tratado en el cine. El de:

Dibujos animados - Películas científicas - Marionetas articuladas - Cine industrial

SI O

O NO

34. Gracias a una figura afincada en Francia, donde murió, el cine presoviético o zarista es comentado y recordado en la historia del cine. Se trata del gran actor:

Gregory Chmara - Iván Illich Mosjoukine - Victor Sjöström - Dimitri Kirsacrow

SI O

O NO

35. Un hecho trascendental iba a paralizar durante cuatro años (1918-1922) la incipiente producción rusa. Esta fuerza mayor, causa de la falta de realización, fue:

La revolución rusa - La guerra civil - La muerte del zar - La Primera Guerra Mundial

SI O

O NO

36. En 1921, Dziga Vertov teorizó y actuó a la vez, apoyándose en Una concepción cinematográfica basada en el documentalismo. ¿Qué nombre recibieron estas teorías?

Kino-Glas - Cine-Verdad - Kino-Pravda - Cine testimonio

SI O

O NO

37. ¿A qué parte técnica del filme dio Koulechov en su programa del «laboratorio experimental» una gran importancia, Siendo la base principal de sus teorías?

A la parte política de la obra - A la dirección de actores - Al montaje - Al movimiento de la cámara

SI O

O NO

38. Hay una película cuyo tema era desusado en el cine soviético y que gozó de gran éxito sobre todo en el extranjero. La película fue *Protazanoff* era de:

Ciencia ficción - Ambiente musical - Comedia ligera - Drama

SI O

O NO

39. Título importante para el cine universal y película-texto para muchos realizadores posteriores, fue una magna obra cinematográfica realizada en Odesa. Su título es:

Octubre - Acorazado «Potemkin» - Que viva México - Iván el Terrible

SI O

O NO

40. *Tempestad sobre Asia* fue el mejor filme realizado por uno de los grandes maestros rusos, siendo acogido por la élite intelectual europea —en Francia, Sartre le dedicó un elogioso comentario— como una gran película. El autor se llamaba:

Leonidas Trauberg - Vsevolod Poudovkin - León Koulechov - Victor Turianski

SI O

O NO

41. El gran realizador Dovjenko es fiel a su tierra natal y la escoge casi siempre para ambientación de sus películas. Dovjenko localiza, pues, esencialmente su obra en:

Los Urales - Región del Volga - Ucrania - Siberia

SI O

O NO

BREVE NOTICIA DE OTROS PAÍSES EUROPEOS

42. En el cine centroeuropeo, el checo Machaty dirigió en una película a una actriz desconocida que llegaría a ser una gran estrella en el cine norteamericano. El filme era *Éxtasis* y la actriz se llamaba H. Kreisler, apellido que cambió, figurando después con el nombre artístico completo de:

Mirna Loy - Heddy Lamar - Constance Bennett - Claudette Colbert

SI O

O NO

43. Fue pionero del cine español y personaje de una tremenda humanidad. Su primer filme *Riña en un bar* y con su muerte se perdió a uno de los principales hombres en los orígenes del cine en España. Su nombre es:

Ricardo de Baños - José Buchs • Fructuoso Gelabert - Manuel Pérez de Rozas

SI O

O NO

ELCINE MUDO EN ESTADOS UNIDOS

44. ¿Cual lúe la primera película taquillera en EE. UU., en donde Edison había hecho una labor en pro del cine similar a la de los hermanos Lumiere en Francia?

Su primer beso - El gran robo del tren - El regimiento - La mar

SI O

O NO

45. La primera película deportiva filmada con grandes focos y por el notable operador Willy (o Billy) Bitzer fue:

Un combate de boxeo - Partido de Béisbol - Partido de tenis - Competición atlética

SI O

O NO

46. Forfaitur, de Cecil B. de Mille, presentaba la novedad de tener en el reparto y con un importantísimo papel a un hombre de raza asiática y concretamente:

Coreano - Chino - Japonés - Indio

SI O

O NO

47. Thomas H. Ince fue un polifacético cineasta supervisor de numerosos filmes producidos por la compañía Bison. Pero sobre todo ha quedado en la historia del cine como un creador del:

Serial de aventuras policiacas - «Western» - Musical - Comedieta

SI O

O NO

48. Con Mack Senett nació el cine cómico norteamericano cuya técnica es dominada a la perfección por este canadiense y cuyo principal resorte hilarante está apoyado en el:

Contenido de los subtítulos - «Gag» visual - Voz en «off» - Cámara rápida

SI O

O NO

49. Hay un célebre sketch en cierta película cómica en el que dos individuos intentan tocar una pieza al piano y al violín y en donde el genial Charlot comparte el fino humor del mismo con otro incommensurable actor cómico de la pantalla que fue:

Harry Langdon - Buster Keaton - Roscoe Arbuckle - Harold Lloyd

SI O

O NO

50. ¿Dónde transcurre la acción de la probablemente más graciosa película del hombre del canotier y las gafas, Harold Lloyd?

En un piso alto de un rascacielos - En un bote salvavidas - En un globo - En un crucero

SI O

O NO

51. D. W. Griffith comenzó el rodaje de El nacimiento de una nación en unas condiciones económicas determinadas. ¿Cuáles fueron éstas?

Cobrando por adelantado una suma fabulosa - Sin cobrar nada, en espera de los resultados de su explotación - A medias con el productor - Siendo él mismo productor

SI O

O NO

52. En la lista de muchas de las inolvidables películas de Griffith hay dos actrices que tuvieron una característica especial que era la de ser hermanas. Fueron las populares:

Hermanas Dolly - Hermanas Gish - Hermanas Andrews - Hermanas Keller

SI O

O NO

53. El personaje de Charlot tiene un algo peculiar en el que radica la mayor parte de la gracia chapliniana. Este resorte cómico es el de:

La vestimenta del personaje - La pantomima - El bombín - El bastón

SI O

O NO

54. Hacia 1912, Charles Chaplin comenzó a descubrir la fascinante atracción del cine, pero no fue hasta *La Quimera del oro* cuando Charlot nos dio una exacta medida de su grandeza humana. Este filme fue rodado en:

1925 - 1930 - 1923 - 1927

SI O

O NO

55. sobre una novela de la escuela naturalista norteamericana Erick von Stroheim realizó una película incommovible en la corta lista de obras maestras del cine.

Nos referimos a:

La reina Kelly - Avaricia - Intolerancia - Miguel Strogoff

SI O

O NO

56. *El abanico de lady Windermere*, la ingeniosa pieza teatral de Oscar Wilde, fue adaptada inteligentemente en Hollywood por un director de habla alemana emigrado a Norteamérica que se llama:

F.W. Murnau - Paul Leni - Ernst Lubitsch - Abel Gance

SI O

O NO

57. Amanecer es una pieza de incalculable valor cinematográfico por sus muchos y totales aciertos. Pero había

algo en toda la película que mostró a Murnau como Un experto consumado de:

La ambientación bélica - El lirismo cinematográfico - los trucajes - El tema musical

SI O

O NO

58. El austriaco Joseph von Sternberg, creador inimitable de atmósferas, ambientador sin igual en su época daba un toque real y magnífico a la vez a un género que puso en boga. El filme:

De aventuras fantásticas - De «gangsters» - De terror - De humor

SI O

O NO

59. «La novia de América», como se la llamó, fue una popularísima actriz que se casó con otro no menos popular actor. Fue famosa por sus papeles de ingenua y fue conocida con el nombre de:

Clara Bow - Mary Pickford - Theda Bara - Lilian Gish

SI O

O NO

LA IRRUPCIÓN DEL SONORO

60. ¿Cuál fue la fecha exacta en la que el cine sufrió una poderosa sacudida de la que iba, al poco tiempo, a salir revitalizado por arte y gracia de los «filmes parlantes»?

13 de octubre de 1930 - 5 de setiembre de 1929 - 23 de octubre de 1927 - 6 de noviembre de 1928

SI O

O NO

61. *Melodías de Broadway*, de H. Beaumont y E. Goulding, recibió un preciado galardón que distingue y honra a una obra cinematográfica. La película recibió:

El gran premio de la crítica estadounidense - El Oscar - El trofeo Variety - Gran Premio del Festival cinematográfico de Cannes

SI O

O NO

62. La primera película hablada de Greta Garbo fue filmada en tres versiones distintas (sueca, alemana e inglesa) y constituyó una gran novedad oír a la Garbo con su propia voz. El filme era:

El demonio y la carne - Ana Karenina - Ana Christie - María Waleska

SI O

O NO

63. Pocos años después de la aparición del sonoro fue descubierta una técnica cómoda —aunque en sí nada fidedigna— y eficaz, de cara a la comprensión de las películas por parte del gran público. Fue:

El doblaje - La voz en «off» narrativa - Las versiones múltiples - Los subtítulos

SI O

O NO

64. *Los dioses del estadio* fue una hermosa película con una plástica y un perfecto montaje debido a Leni Riefenstahl. La película se realizó con ocasión de:

Juegos Olímpicos de 1936 - Olimpiada de Berlín - Campeonatos mundiales de atletismo de 1938 - Campeonato mundial de fútbol de 1934

SI O

O NO

65. En un bello rincón de Alemania, Bodenwerder, hay una fuente en honor de un fabuloso e imaginario personaje de cuento infantil, personaje central a su vez de una película que se filmó para conmemorar el aniversario del cine nazi. El protagonista era interpretado por Hans Albers. Su fecha de realización, 1942; su título:

*Las aventuras del barón Munchhausen - Hans und Grettel
- Pulgarcito - Nicolásón y Nicolasillo*

SI O

O NO

65. Lang rodó *M* —debido a presiones políticas tuvo que cambiar el título anterior— con el actor de origen húngaro Peter Lorre, historia de un enfermo mental que se convierte en asesino. ¿Cuál es la obsesionante temática de Lang en casi toda su obra?

El problema religioso - El sentido de culpabilidad - El complejo de Edipo - El desdoblamiento de personalidad

SI O

O NO

67. En 1934, Pabst realizó en su exilio voluntario —que más tarde abandonó para reintegrarse de nuevo a Alemania— su mejor obra, *Don Quijote*, interpretada por un actor cuya verdadera profesión era la de:

Pintor - Poeta - Cantante - Escultor

SI O

O NO

68. En una esporádica escapada, Sternberg realizó en Alemania una película que alcanzó fama por lanzar a una actriz a la que hoy en día se conoce como «la abuela de las piernas más bonitas del mundo». Su nombre:

Any Ondra - Marlene Dietrich - Lilian Harvey - Vivian Leigh

SI O

O NO

69. Orson Welles es un conocedor y admirador de la obra cinematográfica de Marcel Pagnol, generalmente de ambiente marsellés, pero Pagnol era en realidad:

Cantante - Director de escena - Autor teatral - Crítico de arte

SI O

O NO

70. Con Robert Donat y Eugène Palette como actores, un director francés realizó en Francia una película humorística titulada *El fantasma va al Oeste*. Se trata de nuestro viejo conocido:

Jacques Feyder - Rene Clair - Marcel l'Herbier - Jean Renoir

SI O

O NO

71. Jean Renoir, prestigioso director francés cuya obra es variada en contenido e intenciones, era hijo del celebre Claude Renoir, artista que perteneció a la escuela:

Surrealista - Impresionista - Cubista - Abstracta

SI O

O NO

72. 1937 fue un año importante para la ejecutoria artística de Jean Renoir, ya que realizó una gran película boicoteada en el Festival de Venecia y prohibida en algunos países de Europa. Era:

La Marsellesa - La gran ilusión - La bestia humana - Madame Bovary

SI O

O NO

73. Para su discutida y maravillosa *La regla del juego*, Renoir se apoyó en escritores como Beaumarchais y Marivaux y en actores como Dalio, Gastón Modot —el mismo realizó un importante papel— y otros. A pesar de su gran calidad, fue:

Una obra inacabada - Prohibida por la censura - Incomprendida - Pateada

SI O

O NO

74. *La kermesse heroica* es la mejor obra de Feyder, que, con su gran equipo, logró crear un auténtico ambiente de:

Bruselas - Berlín - Flandes - Holanda

SI O

O NO

75. *Quai des brumes* es una película importante no sólo en el cine francés sino en el internacional. Carné descubrió aquí a una pareja que había de ser famosa en el cine mundial. Eran:

Michèle Morgan y Jean Gabin - Vivien Romance y Louis Jouvet - Micheline Presle y Louis Jourdan - Fred Astaire y Ginger Rogers

SI O

O NO

76. Hay unas escenas rodadas en el barrio chino de Barcelona y en el Marruecos español de aquella época que son fundamentales en una película de Duvivier, que tuvo gran audiencia. La película se llamaba: *Pepe Le Moko - La bandera - Casbah - Casablanca*

SI O

O NO

77. Su obra fue exigua, pero sus imágenes, subyugantes, y su sentido analítico de la vida, muy agudo. Rehabilitado por la crítica que ha fundado un premio con su nombre, este cineasta llamado el Rimbaud de las imágenes fue conocido con el nombre de:

Georges Lacombe - Jean Vigo - Jacques Feyder - Jean Cocteau

SI O

O NO

EL CINE DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. FRANCIA, RUSIA, ITALIA, AUSTRIA E INGLATERRA

78. *Le ciel est à vous*, de Jean Gremillon, fue rodada en circunstancias anómalas, que la hacen todavía más meritoria. Francia se hallaba entonces:

Bajo la ocupación alemana - En vísperas de la guerra - Paralizada por las huelgas - Crisis política

SI O

O NO

79. En un principio, ¿fueron los grandes maestros rusos adictos a la nueva fórmula de películas habladas que, a través del descubrimiento del cine sonoro, había llegado también a la URSS?

Sí -No

SI O

O NO

80. S. M. Eisenstein salió de su patria y llegó a otro gran país con el loable propósito de hacer una gran película. Desgraciadamente, su obra fue fragmentada en el mismo país que tan bien le acogió en un principio. ¿Cuál fue?

Inglaterra - EE. UU. - Francia - Suecia

SI O

O NO

81. Película de cierta originalidad en su planteamiento y de tema eminentemente bélico fue *El recodo decisivo*, del realizador soviético:

Frederic Ermler - Nicolás Ekk • Marc Donskoi • Vsevolod Pudovkin

SI O

O NO

82. Las dos grandiosas muestras del talento de Eisenstein en el cine hablado se llaman *Alexander Nevsky* y:

Pedro el Grande - Catalina de Rusia - Iván el Terrible - Que viva México

SI O

O NO

83. Uno de los grandes aciertos de los filmes sonoros de Eisenstein son las partituras musicales que compuso especialmente para ellos, uno de los mejores músicos contemporáneos rusos:

Strawinsky - Prokofiev - Sostakovich - Borodin

SI O

O NO

84. Durante el fascismo de Benito Mussolini hubo un tipo de cine de exaltación guerrera junto con otro tipo musical y un tercer género amable y de evasión al que se le denominó: *Comedias de teléfono blanco* - *Comedias rosas* - *Comedias frívolas* - *Comedias de enredo*

SI O

O NO

85. Si Tay Garnett, con Lana Turner y John Garfield como intérpretes, dirigió en EE.UU. *El cartero llama siempre dos veces*, en Italia se filmó otra versión con el título de *Ossessione* y dirigida por: *Alberto Lattuada* • *Renato Castellani* • *Luchino Visconti* - *Vittorio de Sica*

SI O

O NO

86. Noel Howard dirigió *In which we served*, película que en España, con gran acierto, se tituló *Sangre, sudor y lágrimas*, transcribiendo las palabras que ofreció en su programa al pueblo inglés, durante los años difíciles de la Gran Bretaña, un famoso político. ¿Quién ayudó a Coward en su dirección?

David Lean - *Charles Frend* - *Sam Wood* - *Carol Reed*

SI O

O NO

DOS GRANDES GÉNEROS: EL DOCUMENTAL Y EL CINE DE ANIMACIÓN

87. ¿Qué género adoptó el cine en su principio, que después constituiría por sí solo un apartado especial e importante en su historia?

Dramático - *Documental* - *Cómico* - *Musical*

SI O

O NO

88. En sus comienzos, el documental que se rodaba con más frecuencia era eminentemente:

De viajes - Científico • Técnico - Político

SI O

O NO

89. A través de un estilo neutro que podríamos llamar turístico, se ofreció con *Tierra sin pan* un testimonio veraz de la miseria de las Hurdes, que decidió a Alfonso XIII a fundar un patronato protector de esta pobre región española. Es un sensacional documento debido a:

Florián Rey - Luis Buñuel - Benito Perojo - Juan Antonio Bardem

SI O

O NO

90. Un hombre crítico, teórico y periodista del cine fue la figura alrededor de la cual se agruparon los documentalistas ingleses. Se trata de:

Paul Rotha - John Grierson - Harry Watt - John Shlesinguer

SI O

O NO

91. ¿Qué escuela documentalista importante surgió en un país europeo durante la década de los años 30, y dio buenas muestras de su talento?

La rusa - La italiana - La británica - La alemana

SI O

O NO

92. El director francés Clouzot realizó un documental muy curioso y original, apasionante tanto para los aficionados a la pintura como para los profanos. La película explicaba el método pictórico de:

Matisse - Miró - Picasso - Manet

SI O

O NO

93. Joris Ivens es, probablemente, el documentalista que mejor conoce la geografía universal, como lo demuestran sus acertadas obras, aunque no se limite a la mera exposición de los hechos, sino que adopta siempre una postura partidista. ¿Cuál es su nacionalidad?

Holandesa - Belga - Danesa - Finlandesa

SI O

O NO

94. Una desconocida, Rosaura Revueeltas, encarnó con toda propiedad la mujer valerosa que reclama justicia social para los trabajadores de una mina de zinc. La película de Bibermann, Jarrico y Wilson tenía una gran humanidad y se tituló:

La revuelta - La sal de la tierra - La pequeña huelga - Cuando enmudecen las sirenas

SI O

O NO

95. El nombre del poeta de las imágenes documentales, del mejor y más inconformista maestro en este campo cinematográfico, al que se podía denominar como «el lobo solitario del documental», es:

Pare Larentz - Robert Flaherty - Sidney Myers - Julien Duvivier

SI O

O NO

96. En unos paisajes de los mares del Sur, Flaherty filmó con Van Dyke —posterior especialista de la serie *Tarzán*— una película de la que se retiró por no estar de acuerdo con los retoques serviles que se ejecutaron por exigencias comerciales. El filme se llamó:

Sombras blancas de los mares del sur - Tabil - Moana - Ave del paraíso

SI O

O NO

97. *Hombres de Arán*, la mejor realización de Flaherty, es

la lucha titánica del hombre contra dos elementos primordiales de la Naturaleza:

*El fuego y la tierra - El viento y el mar - El hielo y la nieve
- los terremotos y los volcanes*

SI O

O NO

LOS DIBUJOS ANIMADOS

98. Popeye, el marinero que se convierte en un hercúleo superhombre gracias al bote de espinacas, es un célebre personaje de dibujos animados debido a:

Dave Fleishcher - Robert A. Canon - Norman Mac Laren - Hanna Barbera

SI O

O NO

99. A Walt Disney se le conoció también con el nombre del «Mago de Burbank» (lugar donde estaban instalados sus estudios) y fue una verdadera institución en el universo del dibujo animado. ¿Cuál fue su primer personaje popular de animación?

Pinocho - Mickey Mouse - Blancanieves - Goofey

SI O

O NO

100. Norman Mac Laren ha realizado toda su brillante, original e innovadora labor en un país americano al que ha dado forma en el estilo cinematográfico de animación :

EE. UU. - Canadá - Brasil - Inglaterra

SI O

O NO

EL APOGEO DE HOLLYWOOD: 1830-1958

101. El tipo de películas que produjo con preferencia el sonoro en sus principios fue el de ambiente:

Bélico - Musical - Cómico - Documental

SI O

O NO

102. Canotier y amplia sonrisa, galán eterno, chansonnier del mejor estilo, entrará pronto con buen pie en el cine norteamericano. Este francés se llama:

Maurice Chevalier - Alex d'Arcy - Tino Rosi - Gene Kelly

SI O

O NO

103. Dos personajes fantásticos y fundamentales en las películas de terror fueron *Frankenstein* y *Drácula*. La primera película, dirigida por James Whale, y la segunda, *Drácula*, por un maestro del género:

Rouben Momoulian - Paul Leni - Tod Browning - Friedrich Murneau

SI O

O NO

104. El mejor *Tarzán* que ha pasado por la pantalla y cuyo físico y actuación mejor se identificaban con el legendario personaje selvático fue interpretado por:

Hermán Brix - Johnny Weissmüller - Lex Barker - John Barrymore

SI O

O NO

105. Ernest B. Schvedsack es especialista —de los mejores— de los filmes terroríficos o fantásticos que transcurren en extraños escenarios, sus películas son siempre fuera de lo normal, nos transportan a mundos desconocidos como aquella insólita isla de:

La isla de las almas perdidas • El malvado Zaroff - Los cinco mil dedos del doctor T - El secreto de Tautona

SI O

O NO

106. Realizador abundante en calidad y cantidad, Sean Aloysius O'Fearn se ha distinguido siempre por el tratamiento tan personal que ha dado a todos sus filmes, sobre todo en el *western*. Este hombre es conocido en el cine como; *William Wellman - John Ford - Jack Conway - Howard Hawks*

SI O

O NO

107. Humorista socarrón, el tipo cómico más popular de Estados Unidos por los años 90 pereció en un accidente de aviación. Personificó al típico granjero norteamericano y tuvo tanta popularidad que llevó una brillante carrera política; *W. C. Fields - Will Rogers - Phil Silvers - Eugene Pallette*

SI O

O NO

108. La única película norteamericana que se conoce del gran Max Reinhart, ayudado por William Dieterle y rodada en 1835, fue inspirada en la obra del genial dramaturgo : *Ben Johnson - Calderón de la Barca - Shakespeare - Racine*

SI O

O NO

109. Los hermanos Ritz, los tres chiflados, han tenido muchos imitadores pero los hermanos Marx han sido los mejores en su estilo de anárquico y, disparatado humor. Su procedencia antes del paso al cine fue: *El teatro de variedades - El circo - El teatro - La ópera*

SI O

O NO

110. *La buena tierra* —según la novela de Pearl S. Buck—, de Sidney Franklin, tuvo como protagonistas al

norteamericano-polaco Paul Muni y a la vienesa Luise Rainer, dos grandes actores. ¿En qué país transcurría la acción?

India - China - México - Rusia

SI O

O NO

111. *Mentirosilla*, entre otras, fue una popular película de la no menos popular Diana Durbin, cuyo principal atractivo en las pantallas fue:

Su comicidad - Su físico - Su voz - Su figura

SI O

O NO

112. *Lost Horizons* fue un filme emotivo y la ciudad misteriosa Shangri-La ha quedado como símbolo utópico del rincón ideal para vivir. El filme tuvo un excepcional director llamado:

John M. Stahl - Frank Capra - Henry Hathaway - John Huston

SI O

O NO

113. El prodigioso Mickey Rooney dio una muestra de su talento a finales de los años treinta en una serie de películas que le hicieron famoso. Se trataba de la:

Serie Tom Sawyer - Serie Juez Harvey - Serie Guillermo Brown - Serie El hijo de Tarzán

SI O

O NO

114. La película *Lo que el viento se llevó* fue un hito en la historia del cine y marcó uno de los puntos más altos en la escalada mundial de Hollywood. El año de su estreno fue:

1939 - 1936 - 1938 - 1937

SI O

O NO

115. En *The wizard of Oz*, un maravilloso cuento para

niños, la gracia y la voz de una gran actriz fue el aliciente mayor de la película. Su nombre fue:

Diana Durbin - Jeanette MacDonald - Judy Garland - Ginger Rogers

SI O

O NO

116. A finales de 1939 se estrenó una película, *Stagecoach*, de John Ford, que es un modelo de western y que ha quedado como una de las mejores de él. Se tituló en España:

El pistolero - La diligencia - La caravana - La patrulla perdida

SI O

O NO

117. El primer año de la terrible década de los cuarenta, la industria del cine norteamericana se volcó en una serie de películas de marcado carácter:

Antifascista - Antinipon - Antinazi - Anticomunista

SI O

O NO

118. *Estudiantes en Oxford* es el título de una graciosa película del dueto más importante del cine. cómico:

Bud Abbott y Lou Costello - Stan Laurel y Oliver Hardy - Dean Martin y Jerry Lewis - Larry Semon y Monty Banks

SI O

O NO

119. *Las uvas de la ira*, probablemente la mejor realización de Ford, era, sobre todo, una obra apasionadamente social, cuya novela era debida a un Premio Pulitzer norteamericano, el escritor:

John Updike - Tennessee Williams - John Steinbeck - John Dos Pasos

SI O

O NO

120. Ese monumento cinematográfico que es *Ciudadano Kane* tuvo como coguionista a un hombre que más tarde sería un realizador interesante y de variada obra. Se trata de:

Jean Negulesco - Joseph H. Mankiewicz - John Ford - Peter Ustinov

SI O

O NO

121. Si en *Ana Christie*, Greta Garbo hablaba por primera vez y en *Ninotchka* reía abiertamente, Cukor la dirigió en su adiós a la pantalla en:

La mujer de las dos caras - Maria Walewska - Cristina de Suecia - Gran Hotel

SI O

O NO

122. Trabajó en *Intermezzo* junto a Leslie Howard, pero su consagración y espaldarazo definitivo lo obtuvo en *Casablanca*. Es nórdica y se llama:

Marta Toren - Signe Hasso - Ingrid Bergman - Ingrid Thulin

SI O

O NO

123. Pequeño de estatura y teniendo como compañera a Verónica Lake, la muchacha rubia cuya cabellera le ocultaba parte del rostro, el protagonista de *El cuervo* fue un aceptable actor que tuvo el mérito de crear un tipo de duro muy célebre en los años cuarenta. Se trata de:

William Bendix - Alan Ladd - John Garfield - Edgar G. Robinson

SI O

O NO

124. Figura popularísima, ídolo de los marines, aviadores y soldados en la Segunda Guerra Mundial, la actriz que recibía la correspondencia más numerosa de Hollywood fue:

Carole Landis - Jane Russell - Betty Grable - Doris Day

SI O

O NO

125. El mismo Hitchcock, junto con *La muerte en los talones*, la considera como una de sus más logradas películas. Tenía una acertada interpretación de Joseph Cotten en un papel poco habitual en él. Se trata de:

La sombra de una duda - Extraños en el tren - Sospecha - Pánico en la escena

SI O

O NO

126. En *Las campanas de Santa María* y en su precedente *Siguiendo mi camino*, Bing Crosby encarnaba el papel de una figura no muy frecuente en el cine como principal protagonista. La de:

Un obispo - Un cura - Un santo - Un sacristán

SI O

O NO

127. *Recuerda* era un homenaje que tributó Hitchcock a Freud, homenaje que cobraba vida en los recuerdos y ensoñaciones del protagonista y cuyos originales y surrealistas decorados eran debidos a la fértil imaginación de:

Paul Klee - Salvador Dalí - Juan Gris - Picasso

SI O

O NO

128. El western de gran altura *My darling Clementine*, o *Pasión de los fuertes*, en título español, es obra del gran:

John Ford - Billy Wilder - Howard Hawks - Fred Zinneman

SI O

O NO

129. ¿De qué director es *Duelo al sol*, en donde a través de un paisaje del Oeste se nos da una buena dosis de erotismo y de pasión servidos por una firme mano realizadora?

King Vidor - Clarence Broum - Charles Vidor - William Wyler

SI O

O NO

130. Junto al pelirrojo Red Skelton hay un actor, gagman, mimo y cantante que compartirá el estrellato del cine cómico. De origen judío, como gran parte de lo mejor del cine de risa norteamericano (los Marx, Eddíe Cantor, etc.), es conocido por:

Zero Mostel - Danny Kaye - Mischa Auer - Bob Hope

SI O

O NO

131. Película de impacto de la posguerra, lanzadora de productos comerciales (zapatos de tacón, bolsos de plexiglás, etc.), protagonizada por una actriz de padres españoles cuyo apellido real era Cansino, su título fue el nombre del personaje protagonista:

Eva - Lili - Gilda - Rebeca

SI O

O NO

132. El realizador de origen armenio -como el novelista William Saroyan- Elia Kazan expuso con notable habilidad el tema del racismo en su filme:

Lazos humanos - La barrera invisible - El justiciero - La ley del silencio

SI O

O NO

133. En la cumbre de su belleza, Rita Hayworth actúa sorprendentemente bien, encarnando un complejo papel en *La dama de Shangai*, dirigida por quien entonces era su marido:

Billy Wilder - Orson Welles - Edward Dmitryk - Jules Dassin

SI O

O NO

134. *Rio Rojo*, de Hawks, es un homenaje a los *cow-boys*, a los hombres que conducen ganado a través de la geografía del Oeste. Junto a John Wayne, un actor empieza a sobresalir en este filme:

James Murray - Scott Brady - Montgomery Clift - Dean Martín

SI O

O NO

135. Después de una larga carrera cinematográfica, un actor de la más depurada escuela inglesa consiguió en *Doble vida* el anhelado Oscar :

Ronald Colman - Robert Donat - Charles Laughton - Sir Lawrence Olivier

SI O

O NO

136. *Un día en Nueva York* es una muestra acertada de ese género en el que los norteamericanos son los mejores: el musical. Fue dirigida por un especialista:

Vincent Minelli - Stanley Donen - Gene Kelly - Fred Astaire

SI O

O NO

137. A la manera de un cuento bíblico, Cecil B. de Mille realizó con unos conseguidos efectos espectaculares y una sabia y eficaz narración una taquillera película que tuvo a Víctor Mature y Heddy Lamar como principales actores:

Rey de reyes - David y Goliat - Sansón y Dalila - Sodoma y Gomorra

SI O

O NO

138. Lo que La diligencia es al western, La jungla del asfalto es para las películas de gangsters. ¿Su director? *Howard Hawks - Henry Hathaway - John Houston - Edward Dmitryk*

SI O

O NO

139. ¿Cuál de entre los tres nombres de directores que citamos a continuación tomó la decisión de exiliarse a causa del llamado Comité de Actividades AntiNorteamericanas, una ejerció sus funciones inquisitoriales en los primeros años de la década de 1950?

Joseph Losey - Elia Kazan - Edward Dmitryk - Orson Welles

SI O

O NO

140. La primera versión la realizó Joseph van Sternberg con Philip Holmes y Silvia Sidney, con el título original de *Una tragedia americana*, y la segunda, también basada en la novela de Theodor Dreiser, se tituló *Un lugar en el sol*. ¿Quién fue la pareja protagonista?

M. Clift y E. Taylor - J. Dean y E. Taylor - M. Clift y Grace Kelly - M. Brando y D. Kerr

SI O

O NO

141. *El hombre tranquilo*, de Ford, fue rodada casi íntegramente en el lugar que la acción requería:

Escocia - Irlanda - Gales - Inglaterra

SI O

O NO

142. En *Shane*, de G. Stevens, la heroína femenina fue una gran actriz de comedia de los años cuarenta, aquí en un papel dramático.

Jean Arthur - Rosalind Russell - Lana Turner - Mirna Loy

SI O

O NO

143. Si Marlon Brando recibió merecidamente por su labor en *La ley del silencio* un Oscar, un actor casi desconocido y que hacía el papel de su hermano se destacó en su corto papel y recibió trece años más tarde otro Oscar. Se trata de: Karl Malden - Lee J. Cobb - Rod Steiger - Richard Burton

SI O

O NO

144. En sólo cuatro años de actuación y tres personalísimas interpretaciones -*Rebelde sin causa*, *Al este del Edén* y *Gigante*- conoció el olor de multitudes en Estados Unidos, convirtiéndose en símbolo de la juventud. Fue el actor: *Sal Mineo* - *James Dean* - *Terence Stamp* - *Troy Donahue*

SI O

O NO

145. En *El hombre del brazo de oro*, el osado Premminger se aventuró a explicarnos el proceso de un ser humano en vías de la degradación a consecuencia de: *El juego* - *Las drogas* - *La bebida* - *La lujuria*

SI O

O NO

146. Logan dirigió a Brando en *Sayonara*, y como compañero suyo en la película tuvo a uno de esos magníficos actores secundarios que son siempre bazas importantes en las películas norteamericanas:

Eddie Albert - *Ed Begley* - *Red Buttom*s - *John Dale*

SI O

O NO

147. Siguiendo la racha de películas antirracistas, *Fugitivos* obtuvo un gran éxito y fue dirigida por un antiguo productor: *Stanley Kramer* - *Carl Foreman* - *Sam Zimbalist* - *Robert Young*

SI O

O NO

EL NEORREALISMO ITALIANO

148. Hacia el año 1944 comenzó en Italia un movimiento cinematográfico que se hizo célebre y fue imitado en todo el mundo:

El futurismo - El neorrealismo - El surrealismo - El expresionismo

SI O

O NO

149. De una extraordinaria novela de Lampedusa, escritor y poeta poco conocido y que se reveló con esta única obra, se extrajo un guión que se convirtió en *El gatopardo*, cuyo notable realizador fue:

A. Lattuada - G. de Sanctis - L. Visconti - V. de Sica

SI O

O NO

150. Si *Roma città aperta*, de Rossellini, fue el lanzamiento del neorrealismo en todo el mundo, Viaje a Italia fue punto de arranque de toda una escuela psicológica italiana posterior, encabezada por:

Zampa - Antonioni - Soldati - Zurlini

SI O

O NO

151. Complemento indispensable en la labor cinematográfica del director Vittorio de Sica fueron los guiones que utilizó, debidos en su mayor parte a uno de los padres teóricos del neorrealismo, el guionista:

D'Amico • Cesare Zavattini • Eno Flaiano - Vasco Pratolini

SI O

O NO

EL CINE CONTEMPORANEO. FRANCIA, INGLATERRA, ITALIA ALEMANIA, SUECIA Y ESTADOS UNIDOS

152. En *Los amantes de Verona*, del ex abogado e interesante director francés André Cayatte, y junto a Pierre Brasseur Y Serge Reggiani, comenzó a distinguirse una actriz hoy consagrada:

Michele Mercier - Jeanne Moreau - Anouk Aimée - Anna Karina

SI O

O NO

153. *Et Dieu crea la femme* es una pasable realización de Vadim, que tiene el éxito de alinear en el reparto, junto a Trintignat, christian Marquand Y Curd Jurgens, a un mito del cine galo:

Brigitte Bardot - Catherine Deneuve - Jeanne Moreau - Annie Girardot

SI O

O NO

154. El asentamiento oficial de la nouvelle vague en Francia llegó en el binomio:

1961 y 1962 - 1958 y 1959 - 1960 y 1961 - 1957 Y 1958

SI O

O NO

155. Antes de pasar al campo de la realización, un compacto grupo de la nueva ola había ejercido la crítica cinematográfica en la revista-oráculo del cine francés titulada:

Positif - Cahiers de Cinéma - Arts - Ciné TV Revue

SI O

O NO

156. Una de las mejores películas de todos los tiempos es *La piel suave*, y fue dirigida por uno de los mejores directores galos actuales. Se trata de:

Resnais _ Truffaut - Godard - Chabrol

SI O

O NO

157. Un válido intento de cine con entrevistas directas a personajes reales en un intento de cine documento es conocido en Francia con el nombre de:

Ciné-Réal _ Cinéma Vérité - Film d'Art - Cinéma Témoin

SI O

O NO

158. En los años cincuenta se rodaron una serie de películas en los llamados Estudios Ealing (hoy ya desaparecidos), que prestigiaron al cine inglés y cuyo género era el de:

Terror - comedia - Ciencia-ficción - Bélico

SI O

O NO

159. Película modélica en el género intimista, guión acertado de Noel Coward y desarrollado con destreza por David Lean fue la cinta:

Genoveva - Breve encuentro - Dos amores - La familia Gibson

SI O

O NO

160. El padre espiritual del nuevo cine inglés es un independiente realizador que, a pesar de su corta obra -*If* es su segundo largometraje-, es hombre muy significativo en el Free Cinema. Su nombre es:

Lindsay Anderson - Karel Reisz - Clive Donner - Ken Russell

SI O

O NO

161. Gran actor de teatro, adscrito en el cine a la nueva escuela inglesa, protagonista de *Tom Jones* y uno de los mejores actores de su generación es:

Tom Courtenay - Terence Stamp - Albert Finney - Alan Bates

SI O

O NO

162. En toda la obra cinematográfica de Richard Lester hay un modo de hacer, propio de la huella que en él dejó su paso por:

El teatro - La fotografía - La pintura - La publicidad en la TV

SI O

O NO

163. Lo mejor de la obra de Román Polansky está rodado fuera de su Polonia natal, en:

Inglaterra - Alemania - Francia - Noruega

SI O

O NO

164. La figura de Fellini está ligada en muchos éxitos a la de su mujer e intérprete de muchas de sus obras, la original e inteligente actriz:

Rosana Podesta - Franca Valeri - Giulietta Masina - Sandra Milo

SI O

O NO

165. La película *Blow up*, con un especial tratamiento del color, fue rodada en Inglaterra y es debida a un gran director italiano contemporáneo:

Griffi - Antonioni - Pasolini - Bolognini

SI O

O NO

166. El realizador U. Schamoni, autor de *El fruto* y *Lo mejor de su vida*, está considerado como uno de los mejores de su país, que es:

Alemania - Suecia - Italia - Dinamarca

SI O

O NO

167. Alabado por la crítica, primero; censurado por pasado de moda después y ensalzado de nuevo otra vez, Ingmar Bergman es autor entre otras de la película:

Señorita Julia - Tortura - El rostro - El joven Torless

SI O

O NO

168. Cambiando samurais por vaqueros, la taquillera *Los siete magníficos*, de J. Sturges, es una adaptación de otra película del gran director japonés:

Ozu - Kurosawa - Kinugasa • Mizoguchi

SI O

O NO

169. *El zurdo*, del notable Arthur Penn, analiza desde un punto de vista completamente nuevo un personaje legendario en la historia del Oeste americano.

Jesse James - Billy el Niño - Wyatt Earp • Buffalo Bill

SI O

O NO

170. Actuó como coprotagonista junto a Mia Farrow en *La semilla del diablo*, de Polansky, pero además de actor realizó el primer éxito comercial de la escuela Underground neoyorquina:

Ben Gazzara - Martin Ritt - John Cassavetes - Tony Musante

SI O

O NO

RUSIA Y LOS PAÍSES DEL ESTE EN LA ACTUALIDAD

171. posterior a la muerte de Stalin fue la de una vieja gloria del cine mudo ruso, que falleció a fines del cincuenta cuenta:
Trauberg - Dovjenko - Pudovkin - Einsestein

SI O

O NO

172. Sergei Bondarchuk, joven actor, pasa a realizar una serie de películas sobre las guerras ruso-napoleónicas del principio del siglo XIX que toman el nombre de:

1812 - Guerra y Paz - Napoleón y Rusia - Napoleón en Moscú

SI O

O NO

173. La película *Encontré zíngaros felices*, de Petrovic, es una muestra de cine bien hecho en un país que está dando interesantes obras al séptimo arte:

Rumania - Grecia - Yugoslavia - Hungría

SI O

O NO

174. Precursor y veterano realizador, considerado como un clásico en el cine polaco y con indudables influencias del cine ruso, es el director;

Alexander Ford - Haas - Andrezej Munk - G. V. Alexandrov

SI O

O NO

175. El cine checo siempre ha destacado por su maestría en el dominio del filme de animación y de marionetas. Pero ha surgido una nueva promoción de jóvenes con obras audaces, entre las que se encuentra *Las margaritas*, dirigida por:

Iván Passer - Milos Forman - Vera Chytilova - Jirí Trnka

SI O

O NO

176. En coproducción con Rusia, el director más destacado del cine magiar, Miklos Jancso, ha dado probablemente su mejor obra. Se trata de un filme áspero, descriptivo de crueldades cometidas en una feroz guerra civil, cuyo título es:

Los sin esperanza - Rojos y blancos - En algún lugar de Europa - Cenizas y diamantes

SI O

O NO

EL EXOTISMO DE LOS CINES INDIO Y JAPONES

177. En la famosa trilogía del mejor realizador indio, Satyajit Ray, se describen las vicisitudes de una familia perteneciente a un estado social indio muy extendido; el de:

Los parias - El campesino - Los brahmanes - Los comerciantes

SI O

O NO

178. El primer país del mundo en cuanto a número de películas realizadas, con una cinematografía floreciente y extensa, es:

India - Estados Unidos - Japón - China

SI O

O NO

179. Toshiro Mifune, actor de renombre internacional (películas en México y Estados Unidos), es actor e intérprete favorito del llamado John Ford japonés:

A. Kurosawia - M. Kobayashi - K. Shindo - K. Mizoguchi

SI O

O NO

180. Una excepcional película, *Cuentos de la pálida luna después de la lluvia*, realizado con una delicadeza de poema lírico (Haikui) transformado en imágenes, es obra de uno de los más grandes realizadores nipones:

Ichikawa - Mizoguchi - Ozu - Kurosawa

SI O

O NO

REFERENCIA A LOS CINES SUDAMERICANO Y MEXICANO

181. El fenómeno político cubano ha sido analizado por escritores -Sartre- y sociólogos, pero también por una serie de importantes documentalistas, entre los que se encuentra:

Reichenbach - Ivens - Rouquier - Resnais

SI O

O NO

182. ¿En qué año, tras el impacto de *O Cangaceiro*, comenzó a conocerse el cine brasileño?

1960 - 1950 - 1953 - 1957

SI O

O NO

183. ¿Cuál es el realizador de más fuerte personalidad del novo cinema brasileño?

Hirzman - G. Rocha - L. Barreto - Guy Guerra

SI O

O NO

184. El realizador argentino César Amadori ha llevado una buena carrera comercial fuera de su país, concretamente en: *Italia - Francia - España - Chile*

SI O

O NO

185. Con una clara influencia europea, autor de las mejores cintas argentinas contemporáneas, hijo de español y sueca, es:

F. Ayala - Torre Nilsson - Hugo del Carril - Spartaco Santoni

SI O

O NO

186. El cine mexicano comenzó a ser conocido en Europa a través de los festivales de cine, particularmente en Cannes, donde fue admirada la figura y obra de un director mexicano: *Roberto Gavaldón - L. M. Delgado - Emilio Fernández - Luis Sandrini*

SI O

O NO

187. Junto al cámara Gabriel Figueroa y a la actriz Dolores del Río, El Indio Fernández contó con un colaborador -hace unos años fallecido- que fue la figura principal masculina en el reparto de sus películas:

Tito Junco - Pedro Armendáriz - Fernando Soler - Pedro Infante

SI O

O NO

188. La nacionalidad actual del incomparable Buñuel es la: *Mexicana - Española - Francesa - Argentina*

SI O

O NO

189. Francisco Rabal ha sido varias veces dirigido por Buñuel, una de ellas encarnando a un sacerdote que quiere

seguir el cristianismo puro. Es su mejor papel, interpretado en:

Belle de jour - Viridiana - Nazarín - El bruto

SI O

O NO

190. ¿Cuál es la última obra de Luis Buñuel en 1969?

Simón del desierto - La Vía Láctea - Viridiana - Tristana

SI O

O NO

EL CINE ESPAÑOL

191. La película más significativa desde el punto de vista del bando nacional, *Sin novedad en el Alcázar*, fue dirigida por un realizador de nacionalidad:

Argentina - Francesa - Italiana - Alemana

SI O

O NO

192. Dentro del bajo nivel artístico y argumental del cine español de los años cuarenta, sólo en el campo de la comedia el nivel de producción se salvó de la mediocridad general, gracias también a un actor especializado en esa clase de papeles:

Manolo Morán - Alberto Romea - Antonio Casal - José Isbert

SI O

O NO

193. Los B. B. del cine español -Bardem y Berlanga-y- siguen siendo grandes esperanzas de nuestro cine. ¿Cuál de los dos fue el director de Esa pareja feliz?

J. A. Bardem - Ambos - L. G. Berlanga - Ninguno de los dos

SI O

O NO

194. ¿Qué actriz extranjera llevó el peso del principal papel femenino en la película *Calle Mayor*, de Bardem?

Dora Doll - Anabella - Betsy Blair - Ann Baxter

SI O

O NO

195. El actor italiano Nino Manfredi, junto a Emma Penella y Pepe Isbert, fueron los protagonistas del mejor filme de Berlanga producido hasta ahora, que fue:

Calabuch - El verdugo - Plácido - El pisito

SI O

O NO

196. Una de las películas más taquilleras del cine español dentro y fuera de sus fronteras, *Marcelino pan y vino*, protagonizada por Pablito Calvo, fue dirigida por:

Rafael Gil - Ignacio F. Iquino - Ladislao Vajda - Julio Coll

SI O

O NO

197. Carlos Saura, dos veces triunfante en un festival internacional de primera categoría, es el director de:

La caza - Nueve cartas a Berta - La tía Tula - El buen amor

SI O

O NO

198. Personajes legendarios en la vida española como Gorostiza, Uzcudun, Nicanor Villalta, etc., fueron

protagonistas de un crudo y original documento cinematográfico titulado *Juguetes rotos*, debido a:
Javier Aguirre - Manuel Summers - Mario Camús - Jaime Camino

SI O

O NO

199. *La busca*, de Angelino Fans, es una película de resonancias sociales, madura y repleta de hallazgos ambientales de un Madrid que fue bien conocido por uno de los grandes escritores de la generación del 98, autor del libro base del filme:

Azorín - Pío Baraja - Unamuno - Ramiro de Maeztu

SI O

O NO

200. Película interesante e insólita en el panorama del cine español, *Fata Morgana*, adscrita a lo que se ha dado en denominar el «realismo fantástico» de la escuela de Barcelona, es original del realizador:

Vicente Aranda - Carlos Durán - Gonzalo Suárez - Joaquín Jordá

SI O

O NO

y ahora...

COMPRUEBE EL
GRADO REAL DE SUS
CONOCIMIENTOS...

sobre...

el cine

SUS ORÍGENES

Desde la Antigüedad, y comenzando por las pinturas prehistóricas, existió siempre una preocupación y un afán de búsqueda de la expresión gráfica del movimiento y de los fenómenos ópticos y luminosos, que tuvo, sobre todo en los egipcios, unos entusiastas investigadores. Ya algunos físicos —entre ellos Newton— se habían percatado de que una tea encendida y agitada se transforma en una línea continua de fuego, en virtud de una propiedad que posee el ojo humano: la de la persistencia de las imágenes en la retina. En el cine, las imágenes no se borran de nuestra retina, sino que quedan impresas en ella, captando nuestros ojos unas *veinticuatro* (1) imágenes por segundo, permitiéndonos obtener así una clara sensación de movimiento. Pero no fue sino hasta el siglo XVIII cuando empezaron a surgir los verdaderos aparatos precinematográficos.

La cámara oscura del italiano Della Porta fue origen de la linterna mágica, construida por los jesuitas Kircher y Millet de Chales en el siglo XVIII, fundamento a su vez de la fotografía, debida a Nicéforo Niepce en 1823. Como nota curiosa destacaremos que la primera placa impresionada necesitó cerca de catorce horas de pose.

Fenómenos como las sombras chinescas y aparatos como el zoótropo o el fenakisticopio —un simple disco giratorio con rendijas y una franja impresa de figuras que producen al girar una sensación perfecta de animación— fueron siendo perfeccionados hasta llegar al *praxinoscopio* (2) del francés Emile Reynaud. Este aparato, con una ingeniosa combinación de espejos y proyectores, reproducía en la pantalla unas imágenes pintadas en bandas y a color, que constituían una verdadera sesión pública de lo que hoy llamamos dibujos animados. Las sesiones duraban alrededor de un cuarto de hora y fueron muy populares durante casi una década. Todo esto fueron solamente balbuceos, ensayos de hombres interesados —sin saberlo— en el nacimiento del cine, hecho que se hizo realidad en la última década del siglo XIX.

LOS INVENTORES: FRANCIA Y SUS PIONEROS

Al fin, en 1895, los hermanos *Auguste y Louis Lumière* (3) impresionaron el primer filme propiamente dicho que ha llegado hasta nosotros: La salida de los obreros de la fábrica Lumiere,

El primer espectáculo cinematográfico del mundo se proyectó en el llamado Salón Indio, local del Gran Café de París, situado en el número 14 del Boulevard des Capucines. El programa constaba de varias vistas y un corto celeberrimo: *El regador regado*, que se considera como el primer intento de cine cómico conocido.

Los Lumière fueron también creadores del posteriormente llamado cine documental, maestros de muchos operadores que se encargaron de difundir su aparato por todo el mundo y pueden ser considerados como verdaderos padres del cinematógrafo.

Es curioso destacar que una escena de un corto de los Lumière : Una partida de cartas, inspiró al pintor impresionista Cézanne uno de sus más célebres cuadros.

Después de esta primera e histórica sesión pública de cine, fueron varios los hombres de empresa parisienses que desearon comprar o explotar comercialmente el invento de los Lumière, quienes, en principio, se oponían a ello, convencidos de que se trataba de una moda pasajera y sin ningún porvenir.

Pero entre los interesados estaba *George Méliès* (4).

Este hombre polifacético, director del teatro Robert Houdin - llamado así en memoria del mejor ilusionista de todos los tiempos -, fue un gran prestidigitador, persona dotada para el trucaje y el primer gran realizador que tuvo el cine. Montó en sus estudios unas películas cortas que eran en realidad falsos documentales históricos, tales como *La insurrección de los bóxers en China* o sobre la guerra hispanoamericana en Cuba. Estos remedos históricos, por la gracia y originalidad con que eran filmados, llevaron muchas veces la confusión a los espectadores, que no sabían en muchos casos si eran ficción o realidad. Pero en sus filmes de fantasía, como *Viaje a la Luna*, *La conquista del Polo*, *La civilización a través de las edades*, y un etcétera muy largo hasta cero ca del millar de películas, fue un verdadero maestro. Méliès supo ser productor, realizador-, creador de efectos especiales y guionista al mismo tiempo. Tuvo

que luchar en Estados Unidos contra la explotación ilegal de sus películas y, tras una guerra industrial sin cuartel en defensa de sus intereses, quedó arruinado, siendo descubierto en 1928 en una tienda de juguetes que regentaba. Murió en el Asilo de Retirados del Cine en 1938. Más tarde fue reconocido por la crítica como el Mago del Cine, y hoy se le conoce por el Gran Méliès.

La «moda pasajera» fue tomando carta de naturaleza industrial, surgiendo equipos financieros que llegarían a ser, en un corto espacio de tiempo, verdaderas empresas mercantiles. Así, por ejemplo, Léon Gaumont fue el fundador de la productora que llevó su nombre y cuyo signo comercial fue una *margarita* (5). En esta casa se formó Emile Cohl, quien tuvo la idea de reemplazar la fotografía por el dibujo, logrando así las primeras cintas de dibujos animados. En su corto *La venganza de los espíritus* fue aún más lejos, mezclando personajes reales con dibujos animados. Sobre esta idea, los dibujantes norteamericanos Max Fleischer y el famoso Walt Disney -este último en Saludos, amigos y otras cintas- desarrollaron más adelante y con mayor amplitud esta: feliz combinación de actores y dibujos. También Emile Courtet, verdadero nombre de E. Cohl, imaginó un personaje, el Sr. Stop, que suspendía a su voluntad el movimiento de la vida y cuyo tema aprovechó en 1923 René Clair para su filme *París dormido*.

Pero el cerebro gris de los estudios Gaumont fue Louis Feuillade, que adaptó y dirigió para el cine la novela por entregas de los jóvenes autores Pierre Souvestre y Marcel Allain -recientemente fallecido- titulada *Fantomas*. La serie se convirtió en un imán para las masas, siendo quizá este serial cinematográfico el que creó hábito en la gente para frecuentar con cierta asiduidad las salas de cine. La temática del filme era la eterna lucha entre buenos y malos, llevada a un ritmo trepidante de acción, que hacía llegar la angustia y la emoción al ingenuo espectador, el cual veía al final, para su gran satisfacción, cómo *Fantomas*, encarnado por el actor René Navarro, acababa castigando a los villanos.

La Gaumont contó con su propia sala exhibidora -el Gaumont Palace-, que fue en sus tiempos el cine más grande de Europa.

El célebre gallo, distintivo de la casa Pathé, tercera productora en importancia en Francia, fue adoptado por Charles Pathé, el cual pasó de vender aparatos y accesorios de cine a rodar actualidades del mundo, reconstruidas en escenarios propios; su célebre Pathé-Journal, noticiario con imágenes reales, todavía se proyecta en algunos cines de arte y ensayo franceses. En Vincennes, su ciudad

natal, montó con sus hermanos unos estudios, provistos de amplias cristalerías para rodar con luz natural.

Pathé tuvo la fortuna de tener a su lado, como encargado de producción de su firma, a Ferdinand Zecca, que llevó la temática de sus películas hacia derroteros realistas. Su *Historia de un crimen* fue una innovación original y tuvo un gran éxito. En 1902 rodó una *Pasión de Jesucristo* con una técnica ingenua y de estampa, pero que conoció una gran popularidad, proyectándose durante más de veinte años por todas las pantallas del mundo.

Max Linder (6) —Gabriel Leuvielle—, el gran cómico bordelés, fue el hombre de prestigio de la Pathé. De 1905 a 1912 se convirtió en el cómico más popular del cine mundial. Su personaje, elegantemente vestido, su *savoir faire* mundano y su formación teatral y vodevilesca le permitieron crear un tipo simpático y asequible a todos los públicos. Este original humorista, creador y protagonista de muchas películas —entre ellas, *Max, domador por amor*, con la secuencia antológica de las pulgas, o *Max Linder torero*, rodada en Barcelona—, fue el maestro de muchos actores cómicos posteriores de la pantalla, entre ellos Charles Chaplin, quien personalmente reconoció su maestría dentro del cine burlesco universal. De 1921 a 1923 rodó en Estados Unidos, siendo *L'Étroit Mousquetaire*, parodia de *Les trois Mousquetaires*, su mejor película. Max Linder, víctima de una crisis nerviosa, acabó suicidándose junto con su mujer en el año 1925.

El rival en cierto momento de Max Linder fue Charles Prince Rigadin, conocido en España por Salustiano caricato de tipo completamente opuesto al «Dandy Max» y con recursos cómicos más chabacanos que los del trágicamente desaparecido actor.

Una productora cinematográfica en forma de sociedad y con el nombre de *Film d'Art* (7) surgió en los medios intelectuales franceses con el loable propósito de ennoblecer el cine, elevar sus temas y darle una cierta categoría artística.

La sociedad contaba con elementos de una sólida cultura, un gusto intelectual por los guiones y un espíritu cultivado, para sacar al cine del marasmo de vulgaridad en que empezaba a caer. Respetadas instituciones francesas, como la Comédie Française o L'Académie des Beaux Arts, colaboraron y prestaron su apoyo al *Film d'Art*. El mismo compositor Camille Saint-Saëns compuso una partitura especial para la primera obra producida, *El asesinato del duque de Guisa*, proyectada en sesión especial en la sala Charras, con total éxito y asombro de los espectadores.

A este filme siguieron *Luis XI*, *Madame Sans-Gêne*, *La vuelta de Ulises*, *Teodora*, *La reina Isabel* —interpretada por la eximia Sarah Bernhardt— y muchas otras obras de eminente raíz teatral, con la misma característica de producto histórico.

El resultado a la larga fue un cine académico, ampuloso y encorsetado, que bien pronto iba a cansar a los espectadores.

EL CINE EN SUS COMIENZOS: INGLATERRA E ITALIA

En los demás países la producción de películas se desarrollaba más lentamente que en Francia, siendo William Paul el pionero del cine inglés.

Hay una curiosa película de William Paul fechada en 1900 y titulada *Carrera loca en coche en Picadilly Circus*, donde el espectador recibía la impresión de estar situado en un automóvil lanzado a toda velocidad, evitando obstáculos y accidentes. El espectador fue, por vez primera, protagonista de la película, gracias a la cámara subjetiva.

Dos fotógrafos de la playa de Brighton, Williamson y G. Smith, se interesaron por el cine y produjeron una serie de películas que dieron nombre a la *Escuela de Brighton* (8), utilizando frecuentemente los exteriores para el rodaje. Williamson rodó *Ataque a una misión en China*, con una mecánica de montaje que llegó a ser clásica en el cine. La duración del filme era de cinco minutos, durante los cuales los bóxers —secta china y xenófoba— atacan una misión protestante inglesa, irrumpiendo en su jardín y matando al pasar su mujer, con un pañuelo que agita desde el balcón de la casa, avisa a los fusileros reales ingleses, que acuden y salvan a la súbdita de la reina Victoria de manos de los chinos. La idea, ingenua y sencilla, fue nada menos que el fundamento de las películas de aventuras y del Oeste.

G. Smith tuvo el gran mérito de dar en sus obras cinematográficas *Las desventuras de Mary Jane*, Lo que se ve en un telescopio y otras, una auténtica independencia a la cámara, que ya se movía con los actores y se colocaba en el ángulo que la acción requería.

Mientras tanto, en los demás países latinos —además de Francia, la pionera—, el fenómeno del cine se fue introduciendo poco a poco,

pero con gran vigor. En Italia, la casa productora Cines filmó *Quo Vadis?*, que dirigió Guazzoni, y el director Giuseppe di Liguoro rodó *El infierno*, basada en *La divina comedia*, de Dante, cuyos planos y juegos de luces no están exentos de cierta grandeza y calidad.

Después de rodar *La caída de Troya*, Fiero Fosco, cuya verdadera identidad era la del ingeniero Giovanni Fastrone, acometió la empresa de una obra gigantesca *romano-histórica* (9), que desencadenaría toda una serie de películas del mismo estilo hasta llegar a *Los últimos días de Pompeya*. La película se tituló *Calima*, basada en una idea del poeta Gabriel d'Annunzio; rodada con enormes medios de figurantes y decorados, tuvo también una audacia técnica: la cámara se desplazaba paralela a los decorados, dando sensación de relieve, seguía a los actores y cobraba así más vida la acción.

El operador de esta película fue el español Segundo de Chornón, creador de lo que más tarde se bautizó en Estados Unidos con el nombre de *travelling* (del inglés: to travel, viajar).

Dentro de este cine hay que mencionar a un actor que gozó del favor del público y contribuyó a la expansión del fenómeno popular del «culto al actor». Su nombre fue *Bartolomeo Pagano* (10). Este descargador de muelle figuraba en el reparto de *Cabina* como actor secundario en el papel de Maciste. Fue tal el éxito, que se convirtió en la principal figura de la película, iniciando las series de los *Maciste*, que persisten aún con otros nuevos y forzudos actores.

En la esfera femenina, actrices como Lidia Borelli, Pina Ménichelli, Lina Cavalieri y la célebre Francesca Bertini, entre otras, llegaron a cobrar enormes sumas de dinero. Se las lanzó con nombres pomposos y altisonantes —como Italia, Almirante Manzini— y se montó alrededor de ellas un gran aparato publicitario. Este vedettismo puesto al servicio de dramones y escenarios extravagantes acabó matando de cursilería al cine italiano, que ya no volvió a gozar de la popularidad que tuvo de 1910 a 1914 hasta después de la Segunda Guerra Mundial.

EL CINE NORDICO

En 1906 fue fundada por mediación de Ole Olsen, un representante de la casa Pathó en Dinamarca, una pequeña sociedad de producción llamada Nordisk. Esta sociedad filmó un cortometraje, *La casa del león*, cuyo actor principal, Viggo Larsen, realizó más tarde la que había de ser la primera película danesa exportada con éxito a gran parte de Europa: *La última víctima de la trata de blancas*.

Cuatro años más tarde, el realizador Urban Gad descubrió y confió el papel de *Hacia el abismo* a una nueva actriz, *Asta Nielsen* (11), que fue llamada la Eleonora Duse nórdica y también la Bernhardt escandinava. Asta Nielsen fue estrella de gran personalidad, notabilísima actriz trágica, y, junto con Betty Nansen y el actor Valdemar Psilander, una de las figuras más destacadas de este cine, que con tanta fuerza irrumpió en el mercado mundial.

Los temas tratados eran comedias y dramas mundanos que acababan generalmente con la muerte de los amantes y con un epílogo triste y pesimista.

El cine danés se apoyaba en una correcta y emotiva interpretación de los actores. Las secuencias amorosas de estas películas hicieron furor y el gran público comentaba las escenas en que los actores «se besaban largamente en los labios», como señalaba un crítico de aquel tiempo.

Los dos mejores directores que ha dado el cine danés son A. Sandberg y Carl Theodor Dreyer. Sandberg recreó en sus películas todo el mundo de Charles Dickens, el famoso novelista inglés. Esta serie de películas *Grandes esperanzas*, *David Copperfield*, etc.—fueron cuidadosamente ambientadas y tuvieron notable éxito popular y artístico. Sandberg rodó también en Italia *Plaza del pueblo*, historia de unos bohemios nórdicos en tierras latinas, y *La última mueca*, con una temática muy querida por los realizadores daneses: el circo.

C. T. Dreyer, que filmó en el extranjero gran parte de su obra, es por derecho propio el mejor realizador danés. Nació en 1899 en Copenhague, y murió en 1968 cuando tenía el ambicioso proyecto de rodar una película sobre Jesucristo. Su obra no es extensa, pero sí concienzuda, elaborada y reflexiva. Comenzó como realizador y

guionista, asumiendo en 1920 la labor de dirección con *El presidente*. Rodó después *Hojas del libro de Satanás*, con clara influencia de Griffith, y ya en Suecia, *El cuarto matrimonio de la señora Margarita*, basada en una leyenda noruega según la cual el pastor que relevaba a un colega fallecido debía de casarse con su viuda. En este caso concreto, la señora Margarita era ya una anciana, viuda por tercera vez, y que había de volver a contraer nupcias con el joven pastor que, a su vez, estaba enamorado de una linda y atractiva muchacha. El drama planteado acababa en un final feliz al renunciar sabiamente doña Margarita —magistralmente interpretada por la anciana actriz Hilda Carlberg— a su cuarto matrimonio. Fue, quizá, en Francia (1927) donde comenzó a conocerse la verdadera valía de Dreyer con su célebre *La pasión de Juana de Arco* (12), drama inmortal tratado con una austeridad plástica —los encuadres son de una belleza y originalidad extraordinaria y un gran rigor interpretativo: la actriz Falconetti, que encarnaba a Santa Juana, hubo de sacrificar sus propios cabellos en el momento de la película en que los guardianes ingleses rapan a la doncella de Orleáns— que hacen de esta película una de las más impresionantes del cine mudo; *Vampiros*, rodada en 1932, es también una interesante película de terror sobre el vampirismo con una estupenda secuencia inicial en cámara subjetiva —el fotógrafo era Rudolph Mate, más tarde director en Hollywood— de un entierro, secuencia verdaderamente sobrecogedora. En 1943 rodó, de nuevo en su país natal, una crítica sobre la intolerancia y el fanatismo religioso: *Dies Irae*, obra fuera de lo común en la que una joven, esposa de un anciano, llega a desear la muerte de su marido para poderse casar con su joven y enamorado hijastro. Acusada —a instancias de la madre del esposo— de tener poderes maléficos, ya que su anciano marido ha muerto, es condenada a morir en la hoguera. Decorados, actores y guión están al servicio de una puesta en escena metódica e inteligente, sin alardes técnicos, pero con una firmeza y seguridad admirables, constituyendo una de las mejores películas de todos los tiempos. Durante un largo tiempo, Dreyer regentó un cine en Copenhague, hasta que realizó *Ordet* (*La palabra*), donde se debate el delicado problema de la taumaturgia y la fe, película que posee el sello individual de Dreyer tanto en la temática como en la exposición al de la misma. Dreyer fue un caso aparte en el mundo del cine.

Dentro del cine sueco-danés (pues Benjamín Christensen es danés, aunque su obra principal fuese rodada para la Svenska en Suecia), hay que citar una curiosa obra titulada *La brujería a través de todos*

los tiempos (1920), de este realizador, una especie de documental reconstruido sobre toda clase de supercherías, supersticiones y hechicerías que la gente ha practicado, creído o combatido a través de los tiempos, sobre todo durante el siglo XIV. Christensen también emigró a Estados Unidos, donde no alcanzó, en sus pocas obras realizadas allá, la calidad y el interés artístico de su mejor película: *La brujería a través de todos los tiempos*.

En el más importante país escandinavo, Suecia, desde el punto de vista que nos interesa, la cinematografía fue iniciada por Carl Magnusson, que contrató a los que iban a ser los dos grandes del cine sueco: Víctor Sjöström y Maurice Stiller.

El comienzo de ambos fue en el campo de la interpretación, y en 1916 debutaron en el de la dirección. Sjöström, nacido en Nueva York pero que regresó a los diez años de nuevo a su patria, fue contratado por la productora de Magnusson, la *Svenska Film Industri* (13) y filmó *Erase una vez*, según obra de Henrik Ibsen. Se dijo de esta película que Sjöström «pensó en imágenes el poema de Ibsen», trasladándolo con toda su fuerza y vigor poéticos a la pantalla.

Iba a ser el Premio Nobel de Literatura *Selma Lagerlöf* (14) la proveedora principal de la temática del cine sueco durante algún tiempo. Así, Sjoström rodó *Jerusalén* según obra de la escritora sueca. Pero fue en *Los proscritos* y en *La carreta fantasma* donde Sjoström reveló sus cualidades. En *Los proscritos*, un evadido de la prisión, que se ha regenerado, se enamora de una joven, directora de la empresa donde trabaja. Buscado por la justicia, huye de nuevo con su amada a las montañas, donde muere antes de perder su libertad. El drama fue tratado con delicadeza y con una fotografía y lenguaje cinematográfico innovador e inédito. En *La carreta fantasma*, que él mismo interpretó con un argumento tan simple como la vuelta al buen camino de un joven disoluto por la mediación de una muchacha del Ejército de Salvación que le ama en secreto, se usó un tono irreal y fantástico en la narración, resuelto técnicamente por medio de la sobreimpresión, en la que se veía — como una obsesión para el protagonista — la Muerte que se topaba varias veces con el personaje.

Si el estilo de Sjöström es duro y viril, con Maurice Stiller la sensibilidad artística y la gracia de su lenguaje cinematográfico hallaron su plenitud en su obra más conocida, *El tesoro del Arno*, reputada por la crítica mundial a la altura de su colega sueco. Con un escenario escueto y desnudo -unos personajes en un barco atrapado en la nieve-, Stiller realizó Una obra bella y de una

plasticidad grandiosa que se evidencia en los últimos momentos del filme, donde un cortejo fúnebre, ataviado de negro, contrasta con los portadores del ataúd, vestidos de blanco, como la nieve, telón de fondo de la escena. La memorable secuencia está tomada en un plano de alto y en picado, que verdaderamente impresiona al espectador. Otra obra importante, aunque no tan conseguida, es *La leyenda de Gösta Berling*, según la obra de Selma Lagerlof, con el gran actor Lars Hanson y la debutante *Greta Garbo* (15). Más tarde, las obras de Stiller fueron menores, teniendo que emigrar a Estados Unidos, donde no se aclimató al tipo de trabajo norteamericano. Volvió enfermo a su patria y murió a los cuarenta y cuatro años.

A partir del año 1920, el cine nórdico empezó a declinar. Las películas, que eran vendidas con facilidad a una Europa envuelta en las llamas de una espantosa guerra mundial, no fueron tan anheladas al acabar la conflagración y ponerse de nuevo en movimiento los estudios cinematográficos de los países beligerantes. El cine nórdico había sabido aprovecharse de las circunstancias e inundar con su material los mercados europeos que, a causa de la guerra, estaban huérfanos de producto nacional. En el año 1920, pues, y con el éxodo de los principales cineastas escandinavos a una tierra de promisión llamada Hollywood, comenzó la decadencia de un cine importante desde el punto de vista comercial, el danés, y también artísticamente hablando, como fue el cine sueco, descubridor de un elemento esencial, un actor incorpóreo pero vital en sus filmes: el paisaje.

Este letargo del cine escandinavo duró hasta 1940, año en que un inteligente realizador iba a proporcionar una obra jugosa, completa e importantísima para el cinema universal. Su nombre es Ingmar Bergman.

ESCUELA EXPRESIONISTA Y OTRAS TENDENCIAS DEL CINE GERMANO

Hasta poco antes de la guerra mundial, el cine germano apenas existió. La productora Pagu, financiada por la banca austriaca, realizó algunos filmes mediocres que no merecen especial mención. El público alemán se nutría, cinematográficamente hablando, de los filmes daneses, suecos y franceses principalmente, junto a algunos aceptables intentos filmicos del gran director teatral Max Reinhardt -tales como *La noche veneciana*-, pero sin demasiado clamor popular. El primer éxito fue debido a un danés emigrado, Stellan Rye, con *El estudiante de Praga*, interpretado por uno de los mejores actores teatrales alemanes: Paul Wegener.

En 1914 y dirigido por Henrik Galeen, surgió el segundo éxito: *El Golem*, vieja leyenda judía que se rodó en Praga, con decorados naturales en el barrio viejo de la capital checa. También fue interpretada por Wegener. Estas dos películas son los pilares del movimiento expresionista que surgió después de la capitulación alemana de 1918.

Viendo la importancia que iba adquiriendo el cinematógrafo, las fuerzas financieras del país, que abarcaban los sectores industriales más potentes -las ramas de la banca, industria pesada y química-, se unieron para fundar la productora UFA (Universum Film Aktiengesellschaft).

La UFA pretendió desde un principio quitar al pueblo alemán el mal sabor de la derrota. Así, sus primeras películas eran de ambiente histórico, enalteciendo al pueblo derrotado y sacando a relucir los «trapos sucios» de los países victoriosos en la guerra del 14. De este modo nacieron de la mano de seis realizadores varios filmes parciales y sujetos a guiones tendenciosos Y antiextranjeros, pero de una cierta calidad artística y totalmente válidos como obras cinematográficas.

Ernst Lubitsch realizó *Ana Bolena*, *La mujer del faraón*, *Madame du Barry* -película antifrancesa sobre los sucesos de la Revolución de 1789- y *La princesa de las ostras* —toda una caricatura antinorteamericana-. Lubitsch dio un toque personal y popular al fondo cómico de la opereta alemana, tan querido por los germanos, Y aunque a veces su estilo no era muy delicado, su eficacia fue

total. A ello se sumaba el acierto de sus intérpretes: Emil Jannings y la *vamp* Pola Negri. Dos emigrados -el polaco Buchovetsky y el húngaro Alexander Korda- son autores de *Dantón* y *Vidas privadas*. Richard Oswald rodó tres frescos históricos con el personalísimo actor Conrad Veidt: *Lady Hamilton*, *Lucrecia Borgia* y *Don Carlos e Isabel*, este último en 1921.

Por último, Arsen van Czapewsky fue quien asumió la responsabilidad de emprender por cuenta propia la versión filmada sobre la vida de Federico de Prusia, personaje intocable en la historia de Alemania; la película, según crítica de la época, es un excelente filme de tipo militarista titulado *Federico Rex*, retrato propagandístico del rey prusiano que encarnó el ideal de hombre enérgico, símbolo de un Estado fuerte. El personaje del rey fue magistralmente interpretado por el actor Otto Gebtührz logrando identificarse de tal manera con su personaje que quedó condenado a través de su vida artística a encarnar casi exclusivamente la figura del Rey Soldado.

Pero como reacción a toda esta serie de operetas, intentos más o menos logrados de cintas históricas y melodramas o cintas policíacas, surgió en Alemania una fuerte y peculiar reacción que quedó plasmada en el movimiento que se llamó «expresionismo». Un ensayista y crítico francés, Louis Chéronnet, analizando las fuentes artísticas centroeuropeas, acertaba plenamente al citar en sus escritos (1932) tres temas que están dentro del *homo germanicus*: la leyenda mística con sus consecuencias filosóficas y poéticas; la servidumbre social del individuo al espíritu de casta, a su clase o a la misma colectividad; el aspecto sexual, con todo su sadismo y aberraciones mentales. Estas tres peculiaridades se dieron con toda su fuerza en la llamada *escuela expresionista* (16)..

Industrialmente fue una reacción contra el cine comercial de la posguerra. Artísticamente, el expresionismo cinematográfico nació del expresionismo teatral y, sobre todo, del pictórico. El impacto que produjo el primer filme expresionista fue tremendo. Se trata de *El gabinete del doctor Caligari* (17), de Robert Wiene, estrenada en Berlín en 1920 y que provocó varias polémicas en la capital alemana, así como en otras ciudades europeas. En un principio el asunto, debido a los escritores Carl Mayer y Hans Janowitz, se basaba en la siguiente idea: el doctor Caligari dirigía un asilo de locos, pero durante la noche hipnotizaba al joven Cesare y lo exhibía en una barraca de feria, obligándole, hipnotizado, a cometer monstruosos crímenes. Al final Cesare moría y Caligari era internado

como alienado en un asilo. Este tema fue modificado, apareciendo dos jóvenes que charlaban en un jardín, manifestando que se hallaban en una feria donde conocían al sonámbulo Cesare, el cual le predecía la muerte a uno de ellos. Así sucedía, y el otro joven descubría después que habían matado a su amigo y raptado a su novia y que el verdadero instigador de todos los males era Caligari, cuyo brazo ejecutivo era encarnado por el hipnotizado Cesare; Caligari se refugiaba en un asilo y el joven, al intentar denunciarle, reconocía en él al director del centro, que ordenaba, naturalmente, encerrar a su joven delator. En la secuencia final, todo el relato era hijo de la mente de uno de los jóvenes, el cual, en realidad, había perdido la razón. Aparecía repartiendo los papeles de sus extraños sueños a gente alienada como él y al director del asilo (doctor Caligari). La película tenía, pues, un enfoque original -historia subjetiva de las alucinaciones de un loco-, unos decorados abstractos y oníricos en consonancia con la mentalidad de un demente, una fotografía que distorsionaba la imagen. Era, en fin, un filme expresionista fundamental, punto de arranque básico de la escuela. Vale la pena constatar la ficha de la película:

Director: Robert Wiene. Guionistas: Carl Mayer y Hans Janowitz. Decorados (quizá lo más peculiar y meritorio del filme) debidos a los pintores expresionistas Walter Rohrig, Hermann Warm y Walter Reimann. Actores: Conradt Veidt (Cesare), Werner Krauss (doctor Caligari) y Lili Dagover en el personaje principal femenino. Producción: Decla. Productor: Erich Pommer.

Robert Wiene dirigió después varias películas, como *Genuine* -historia de un pintor que se enamoraba de su propia obra-, *Raskolnikov*, *Las manos de Orlac* -en la que un famoso pianista pierde sus manos en un accidente, se injerta otras que resultan ser de un criminal y comienza a estrangular sin poderlo evitar-, títulos todos ellos inferiores en mucho a su gran obra: *El gabinete del doctor Caligari*. Pero la influencia del expresionismo caligarista fue más allá de los géneros terroríficos o fantásticos, ejerciendo una notabilísima influencia en el cine mundial y en algunos de los principales directores cinematográficos posteriores como veremos más adelante.

Dentro de la escuela expresionista hay que citar también *Sombras*, de Arthur Robinson, donde hay una extraña secuencia en la que las sombras se desdobl原因an e independizan de sus sueños corpóreos, a *El gabinete de las figuras de cera*, de Paul Lení, y a *El Golem*, de Paul Wegener, alumno de Max Reinhardt. Esta última trata de una antigua

leyenda de Europa central sobre la fabricación de un gigante creado por el rabino Loew, el cual será destruido por su propia obra; conviene, en fin, estudiar y conocer con más detenimiento a los discípulos aventajados superiores, independientemente del propio maestro Wiene. Estos seguidores del expresionismo son F. W. Murnau, Fritz Lang y Lupu Pick, así como *el guionista* (18) Carl Mayer.

Carl Mayer era el técnico cinematográfico del famoso *Kammerspiel* o Teatro de Cámara. Esta escuela cinematográfica seguía ateniéndose, como en las tragedias clásicas, a las tres unidades -acción, lugar y tiempo-, el tono era realista y los personajes de la vida cotidiana: policías, ferroviarios, criados, etc. Los decorados eran los usuales y comunes al personaje, según fuera su condición social o profesional (la cocina donde vivía la criada en *Escalera de servicio* o el Palace en *El último*). Sin embargo, en todos sus guiones flotaba siempre la sombra expresionista. Autor de magníficos y originales guiones como *El rail* o *El último*, Mayer es figura principal en esta importante y peculiar etapa del cine alemán.

Friedrich Wilhelm Murnau nació en la región de Westfalia en 1889 y murió en Estados Unidos, en accidente automovilístico, en 1931. Estudiante de Filosofía y, más tarde, discípulo de Reinhardt, comenzó a dirigir en 1919. En su primera etapa en Alemania realizó *La cabeza de Jano*, que es una adaptación de *El doctor Jekyll*, de Stevenson, y *Nosferatu*, sobre la novela *Drácula*, del inglés Brahm Stoker. *Nosferatu* tiene un clima de terror perfectamente conseguido, creando el actor Max Schreck un vampiro estremecedor. Pero, más que el personaje central, fue la ambientación -el castillo en los Carpato, el barco, el ataúd, las ratas y la fantasmagórica calle de una ciudad del norte de Alemania- el factor principal del éxito de la película, obra muy importante del cine germano. Después realizó *Las finanzas del Gran Duque* y *La expulsión*, obras de menos calidad, y en 1924, una obra mayor, que le califica ya como uno de los mejores directores del mundo: *El último hombre*, con guión de Carl Meyer, quien en un principio lo había ofrecido al realizador Lupu Pick. *El último hombre* narra la historia del portero de un hotel de lujo, orgulloso de su cargo y de su vistoso uniforme, que exhibe en su barrio al ir y venir de su trabajo; con la edad va perdiendo facultades, es depuesto de su cometido y bajado a los sótanos del hotel, donde debe cuidar de los lavabos.

La película es una gran tragedia, el drama de un hombre para el que su uniforme -muy típico de la mentalidad germana- es su orgullo,

la etiqueta de su cargo, su propia dignidad. Los medios filmicos utilizados para contar la historia fueron en verdad originales y perfectamente adecuados. Carl Freund, el genial fotógrafo, realizó un perfecto trabajo al hacer de la cámara el principal observador de la trama. Es más, el filme carecía de *subtítulos* (19), ni hacía falta. El lenguaje era claro y terminante. La interpretación de *Emil Jannings* (20), efectista pero adecuada, y la dirección de Murnau genial. Después realizó *Tartufo* y *Fausto*, ambas con Jannings otra vez de protagonista, y poco más tarde abandonó Alemania con una fama bien cimentada, sobre todo por *El último*. Pero no sería ésta la única obra maestra de F. W. Murnau.

Lupu Pick es el menos conocido de los realizadores afectos al expresionismo y al Kammerspiel. Hijo de rumano y austriaca, el mismo se calificó ya desde joven como ciudadano del mundo.

En 1921 Y después de varios filmes sin gran trascendencia, realizó, asociándose con Carl Mayer, *El rail*, en el que un ingeniero de ferrocarriles seduce a la hija de un guardavías. La madre de la joven moría de pena; el padre, humillado por el ingeniero, que rechazaba a su enamorada antes de su marcha, cumplido ya su trabajo profesional, mataba al seductor, mientras la hija huía al campo completamente desquiciada por los fatales acontecimientos. El tema, como puede verse, era un melodrama, pero Lupu Pick lo elevaba de tono a través de un intenso y apasionante dramatismo. La película llevaba sólo un subtítulo en la escena en que el padre, para parar un tren, agitaba un farol-linterna que daba un tono rojizo de sangre a su cara. El letrero decía entonces: «Soy un asesino». Lupu Pick perfeccionó aún más su estilo en su siguiente obra: *La noche de San Silvestre* (1924), película simbolista en la que decorados y objetos oran también verdaderos sujetos activos del drama; la acción transcurre en una taberna en cuya trastienda conviven el patrón, su mujer y su suegra. En la noche del último día del año, con el local lleno de clientes, estalla la violencia al matarse entre sí las dos mujeres y volverse loco el tabernero. Hay un chocante contraste en la última secuencia, entre la alegría de los parroquianos y el drama que se desarrolla en la trastienda. Otra vez, y por la pericia de Lupu Pick, el folletín era tratado con inteligencia y vigor dramático nada común. Expresionismo y realismo unidos -en una escena se utilizó a verdaderos mendigos- conseguían una película que influiría en el cine francés y ruso sobre todo. Después, Lupu Pick tuvo una idea basada en *El capote*, de Gogol, que Mayer convirtió en el guión de *El último* y que no dejó que dirigiera Lupu Pick, al pretender este

último interpretarlo personalmente. Sin embargo, Lupu Pick fue también *un gran actor* (21), como lo demuestra (en un papel similar al que él quería interpretar en *El último*) en la película de Carl Boese *El último simón* (coche de caballos) *de Berlín*.

Queda para último lugar el único de los realizadores alemanes de este grupo que todavía vive: Fritz Lang, vienés de nacimiento, estudiante de : Arquitectura (22), pintor y dibujante en Bruselas y París. Viviendo la bohemia de su juventud, estalló la guerra del 14, en la que fue herido. Durante su convalecencia escribió guiones, uno de los cuales sirvió a Joe May para realizar *La tumba india*, pero figuraba como autora del guión una novelista de moda que dio en realidad unos retoques al guión original: Thea von Harbou, que sería más tarde esposa del incipiente guionista. Una vez más surgió el hombre providencial con olfato de descubridor de grandes directores: Erich Pommer. productor del *Gabinete del doctor Caligari*, que simpatizó con las ideas de Lang y le dio carta blanca como realizador. Así surgió *Las tres luces* o *La muerte cansada*, sobre guión de la Harbou, en la que una joven, queriendo arrancar a su novio de la muerte, pide a ésta que pueda vivir tres vidas sucesivas, simbolizadas cada una de ellas por una luz que hay que evitar que se apague. Las tres vidas tenían lugares y épocas distintas: la China medieval, Bagdad en la época del poderoso sultán Harum el Raschid y la Venecia del siglo XVI. El joven muere en cada uno de los episodios sin que su novia lo pueda evitar; por ello la enamorada acaba suicidándose para poder así reunirse con su amante.

Las tres luces (1921) tenía un halo fantástico y un tono de poesía y de misterio en sus decorados simbolistas (escaleras y muros recordando al hombre prisionero siempre de su destino) en un toque de caligarismo a través de todo el filme que lo hace atractivo por su emotivo romanticismo. Los actores fueron Lili Dagover y Walter Janssen en los novios y Bernhard Goetzke en el papel de la inquietante Muerte.

Al año siguiente, Y basado en una novela de Norbert Jacques, realizó *El doctor Mabuse*, interpretada por el actor Rudolf Klein-Rogge. Mabuse es el genio del mal, el cacique del hampa terrible y sin piedad, capaz de provocar el caos en Berlín y en Alemania entera. La película quería expresar el desorden social y la lucha de clases que existía entonces en la socialista Alemania. El doctor Mabuse tenía perfectamente logrado el clima de terror y depravación que su autor quería dejar patente en la cinta.

Con el tema extraído de las viejas epopeyas germanas, nació *Los nibelungos*, dividida -respetando la obra original- en dos partes: *La muerte de Sigfrido* y *La venganza de Crimilda*. De la mitología germana surgió esta obra espléndida e interesante que conoció un rotundo éxito, sobre todo en su patria, y que en realidad era un himno de alabanza a la raza aria. El joven héroe Sigfrido, fuerte y rubio, como mandan los cánones mitológicos germanos, enamorado de la dulce Crimilda, era asesinado por Tronje y Brunilda. En la segunda parte, Crimilda vengaba a su amado. La película estaba interpretada conforme al estilo de epopeya; los decorados -hasta los manantiales y parajes bucólicos estaban reconstruidos en los estudios— eran parte integrante del filme: enormes castillos, bosques, praderas, etc. Todo tenía una ambientación expresionista, emparentada en este caso con el cubismo, que comenzaba a hacer furor, y con el, colosalismo wagneriano.

El sentido artístico de Lang, la facilidad constructiva con que levanta decorados y mueve actores y el sentido premonitorio -glorificación de la raza que más tarde el nazismo se encargaría de difundir- del filme, hacen que *Los nibelungos* sea pieza esencial dentro del cine alemán.

Más tarde el matrimonio Lang colaboró unido en el guión que realizarían después durante dos años (1925-1927): *Metrópolis* (23), la ciudad del futuro, la ciudad del siglo XXI, donde los amos viven en rascacielos con jardines, mientras en el subsuelo, la raza inferior trabaja rodeada de un maquinismo al que tiene que servir. Pero queda un ser pensante, una mente aún libre que construye mecánicamente una mujer, Brigitte Helm, la cual interpretaba el doble papel de la mujer pura del filme y la diabólica autómatas y que, una vez creada, incita a la rebelión a los parias contra sus crueles amos. El cataclismo irrumpe y el caos -después de la destrucción del robot femenino- cesa en la catedral de Metrópolis. Los personajes, símbolos del capital y del trabajo, hacen las paces para una vida mejor. Esta visión futurista es la mejor obra de Lang en el cine mudo y está llena de aciertos estéticos y de escenas proféticas. Hay una secuencia del relevo de los trabajadores -esclavos- que recuerda los campos de concentración nazis. La película tuvo una buena carrera comercial, mucho mejor que *La mujer en la Luna* y *Los espías*, que son obras menores en la filmografía de Lang antes de emigrar a Norteamérica.

El último grito expresionista antes del canto del cisne de esta escuela fue *El estudiante de Praga*, de Henrik Galeen, donde el

estudiante (Conrad Veidt) pierde su propia imagen al venderse al genio del mal (Werner Krauss). Esta versión es superior a la antigua, de Stellan Rye, y a la hablada, protagonizada por Anton Wahlbruk.

Antes de la llegada oficial de Hitler al poder, surgieron cuatro películas que, si bien los historiadores de cine suelen etiquetar como películas realistas, no dejan de tener elementos formales que son innegablemente expresionistas. Estas películas son *NJU*, *Los tugurios de Berlín*, *Variété* y *La calle sin alegría*. *NJU* es un relato sobre una mujer soñadora casada con un tosco y vulgar comerciante al que engaña con un cínico y amoral escritor. Los intérpretes son la estupenda actriz Elizabeth Bergner, Emil Jannings y Conrad Veidt. Paul Czinner, director y esposo de la Bergner, todavía dirige en la actualidad, habiéndose especializado en Inglaterra en películas musicales clásicas o de ballet.

Los tugurios de Berlín se debe a Gerard Lamprecht, que después realizaría su película más comercial: *Emilio y los detectives*. La inspiración directa fue debida a Zille, célebre dibujante de aquella época cuyos apuntes de la vida popular alemana fueron aprovechados por Lamprecht como esbozo de su película: Un ingeniero, por error judicial, se convierte en obrero, viviendo en los barrios humildes hasta que un patrón le lleva de nuevo hacia la fortuna. La originalidad del filme consistía en descubrir un medio ambiente injustamente olvidado entonces en el cine alemán: la vida del mundo obrero.

El productor Erich Pommer volvió a dar en el clavo con *Variété*, de E. André Dupont, que hasta entonces había dirigido varias películas policíacas de la serie *Joe Deebs*, serie iniciada por el especialista Joe May.

Variété es una historia circense de un matrimonio de acróbatas que, junto con el compañero del número de trapecio, forman el triángulo dramático de la obra. El filme fue interpretado por Emil Jannings como marido celoso, Warwick Ward y Lya de Puti. *Variété* es mucho más valioso por su estilo caligráfico que por el tema en sí. El operador jefe, enrolado en el expresionismo, Carl Freund, manejó la cámara como nunca se había hecho hasta entonces y la convirtió en un verdadero ojo humano. Podemos apreciar que la cámara se mueve como un personaje más: sube al trapecio, se lanza al aire, bucea en los personajes. Se utilizó por vez primera el campo-contracampo. *Variété* fue un grandioso éxito comercial y artístico que Dupont no pudo volver a repetir.

Pero fue *La calle sin alegría* (24), de George Wilhem Pabst, el documento sociológico más importante del cine alemán de los años

20. Era la Viena de la posguerra con sus miserias, su mercado negro -donde el tendero o el carnicero eran unos caciques de los que dependían los parados- y sus especuladores. Las nórdicas Asta Nielsen y Greta Garbo, así como el alemán Werner Krauss, entre los principales actores, ayudaron en buena escala al éxito de la película. Antes de salir de Alemania -a la que por benevolencia del Führer regresó en 1939-, Pabst realizó *Los misterios de un alma*, mezcla de sueños y sensaciones eróticas, en donde las teorías freudianas estaban presentes en todo el filme; *Juana Ney*, según la obra del periodista y novelista ruso Ilya Ehrenbourg, y *Páginas de un diario*, historia de una prostituta, con la interesante y bella actriz norteamericana Louise Brooks, Pabst -muerto hace sólo unos pocos años- dio todavía varias muestras de su valer en el cine hablado.

Sería injusto silenciar el nombre de Joe May -realizador veterano y buen profesional-, que dirigió *Asfalto*, sobre un episodio de la vida de un padre y un hijo, ambos policías en Berlín, y, sobre todo, *El retorno*, relato de un soldado evadido durante la Gran Guerra de un campo de concentración ruso en Siberia, que regresa a Alemania, visita a la mujer de un compañero suyo todavía prisionero y ambos se enamoran. Al acabar la conflagración, el marido regresa, pero, al ver que la nueva pareja es completamente dichosa, desaparece para no volver jamás. El galán de moda Gustav Frolich, el actor sueco Lars Hanson y la entonces desconocida Dita Parlo servían con enorme fuerza los papeles del evadido, marido y mujer respectivamente. Fue una pequeña obra maestra del cine psicológico.

Mientras tanto, el doctor *Arnold Frank* (25) -con una joven pareja: el alpinista profesional Luis Trenker y Leni Riefenstahl, antigua bailarina que después pasaría al campo de la dirección durante el nazismo- se especializó en el cine de alpinismo. La lucha y victoria del hombre contra los altos picos —el superhombre ario otra vez-, la Naturaleza y el conflicto humano y amoroso, eran sabiamente tratados y, sobre todo, bellamente fotografiados en películas como *La montaña sagrada*, *Tempestad en el Mont Blanc*, *Luz azul* y otras.

En el campo del vanguardismo, la película *Sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann, antiguo colaborador de Lang en *Los nibelungos*, ha llegado a ser un clásico dentro del cine documental. Es la vida de Berlín, desde el amanecer hasta el anochecer, captada en todos sus detalles y en una progresión de ruidos, ritmo y movimiento, como ocurren en las grandes ciudades. El montaje y la fuerza de las imágenes son, en *Sinfonía de una gran ciudad*, de una calidad fuera de serie. Era el año 1928. En estas fechas, la pujanza

de Norteamérica y el creciente poder de Hitler eran causas suficientes para la desmembración y huida de los mejores de la excelente pléyade de cineastas alemanes. Murnau, Leni y Dupont emigraron a Estados Unidos. Lang fue a Francia por un corto tiempo antes de embarcar para Norteamérica. Czinner marchó a Gran Bretaña y numerosos actores y operadores tomaron el camino del exilio voluntario. .

Alemania se quedó sin «alma cinematográfica», mientras paralelamente se fue quedando también sin libertad política, social y artística.

Todavía hoy el cine alemán no se ha recobrado del todo de aquel éxodo intelectual.

FRANCIA 1916-1930. EL IMPRESIONISMO Y EL VANGUARDISMO

Con la llegada de las películas americanas, el espectador francés empezó a aficionarse al cine estadounidense.

Alrededor de un hombre, Louis Delluc, se fueron agrupando una serie de realizadores a quienes se conoce con el nombre de impresionistas y que forman el núcleo más interesante del cine francés de la década de los años 20.

Sin seguir a este grupo, y con méritos propios, destacan también tres nombres: Léon Poirier, Raymond Bernard y Jacques de Baroncelli.

Léon Poirier realizó, por amistad con el productor Léon Gaumont, *Amor que pasa* y *Las señoritas Perrotin*, películas mediocres pero valiosas en el sentido de que representaron unos ejercicios experimentales para su obra futura.

Poirier vio *Yo acuso*, de Gance, al acabar la guerra, y ello le inspiró profundamente para dirigir cuatro filmes: *El cofre de jade*, *El pensador*, *Marayana* y *Jocelyn*, el mejor de los cuatro. En todos ellos arranca de los intérpretes lo mejor de su arte. Son filmes

cuidados, estudios del alma de los protagonistas y rodados casi todos en interiores de ambiente asiático.

Poirier se independizó de la casa Gaumont y rodó *La Brière*, según la novela de Chateaubriand, una tragedia rural entre dos seres ásperos y rudos. La película, que contrastaba con casi toda su obra anterior, aprovechó adecuadamente los valores ambientales y los exteriores de la Naturaleza, teniendo marcada influencia del *cine sueco* (26). El éxito no tardó en llegar con *Verdún; visiones de historia*, en donde Poirier, antiguo combatiente, cuenta los horrores de la guerra, procurando con sus imágenes que el público odie el belicismo. *verdún* es una crónica sincera, real y meritoria que, a pesar de alguna escena que puede hoy resultar cándida (al final, el antiguo caudillo galo Vercingétorix alienta en las trincheras a los soldados para luchar y les lanza a la victoria), tuvo validez como obra pacifista y romántica.

Raymond Bernard, hijo del famoso y popular Tristán Bernard, fue un director con personalidad propia, buen profesional y realizador conocido por sus dos mejores filmes: *El milagro de los lobos* y *Jaque a la reina*, hechos histórico-novelados, válidos ambos por su estupenda narración cinematográfica, su sentido del ritmo y la precisión del movimiento de masas. Destacan en cada película unas cargas de caballería impresionantes.

Jacques de Baroncelli fue un realizador que tuvo en su haber más de veinticinco películas. El denominador común a las mejores es el profundo amor por la Naturaleza, el regusto por las secuencias en exteriores y el pleno acierto en la adaptación de novelas rurales o marítimas. Así, *Ramuntcho* (historia de contrabandistas vasco franceses) y *Pescadores de Islandia*, ambas originales del novelista Pierre Latí. En *El carillón de medianoche* acertó al describir la medieval ciudad belga de Brujas, con toda la melancolía de sus canales y brumas. Jacques de Baroncelli fue un original, meticuloso y personalísimo director, que tuvo la valentía de ostentar algo de mucho valor: estilo propio, sin importarle mucho la comercialidad de su obra.

Aparte de estos realizadores citados y de otros dos que merecen también mención especial -Feyder y Clair-, los más importantes fueron los del grupo de Louis Delluc, fundador de la revista especializada *Cinéma*.

La cinéfila y periodista Germain Dulac, autora de la película vanguardista *La sonriente señora Beudet* y del filme *Fiesta española* (1918), descubrió al guionista de esta última película, Louis Delluc

-uno de los primeros *críticos de cine* (27) en Francia- y le animó a dirigir. Nacieron así *El silencio*, *La mujer de ninguna parte*, *Fiebre*, *La inundación*. En *La mujer de ninguna parte*, una mujer (Eve Francis, esposa en la vida real de Delluc) vuelve al cabo de los años a su casa familiar, que ella abandonó por un hombre, intentando volver al pasado; sin embargo, ya nada la ata a él y opta por marcharse otra vez, pero ya para siempre.

En *Fiebre* (1921) se mostraban los bajos fondos portuarios con una descripción detallada y completa de los tipos y el ambiente. La película, realizada con pocos medios, era un dechado de perfección psicológica y de pálpito humano.

A la edad de treinta y tres años (había finalizado *La inundación*) murió Delluc. Este realizador dio aliento a los primeros cineclubs y su labor cristalizó en el cine de *avant-garde*, del que fue una de las plumas más documentadas. En Francia así lo comprendieron, instituyendo un premio cinematográfico anual con el nombre de Louis Delluc.

En el mismo bloque de pensamiento y acción se encuentran también tres famosos: Jean Epstein, Marcel l'Herbier y Abel Gance.

A Epstein, filósofo y observador, se le debe una frase importante y válida, publicada en un ensayo titulado Buenos días, cinema. «Lo que distingue al cine es que a través de los cuerpos distingue los pensamientos». Esta inteligente teoría es aplicada a rajatabla en todo su hacer cinematográfico: *El león de Mongolia*, *Corazón fiel* (con Gina Manés) y *El cartel*, este último quizá uno de los más interesantes del cine mudo francés.

Pero donde Epstein dio la medida de su genio innovador fue en sus películas de *avant-garde* como *El espejo de las tres caras*, basada en una novela de Paul Morand, y, sobre todo, en *La caída de la casa Usher*, según la conocida obra del novelista norteamericano Edgar Allan Poe; obra singular que recreaba en todo su misterio el clima de angustia y terror que encierra la novela de Poe. Tiene fragmentos, como el de la conducción del cadáver por el lago, con el velo flotando al aire, que son en verdad inolvidables. Tuvo como ayudante de dirección a *Luis Buñuel* (28). Jean Epstein, que en 1947 todavía dirigió un filme, logró unos aciertos plásticos y visuales en sus películas dignos de un director fuera de serie en muchos aspectos.

Marcel l'Herbier fue en un principio guionista, pero, no habiendo quedado satisfecho de cómo convirtieron en imágenes su obra, optó por dirigir él mismo. Así rodó una película de carácter simbolista,

Rosa de Francia, que fue un fracaso comercial. Sin desanimarse, pues el filme tenía ya cierta calidad, realizó *El hombre de alta mar* -con el jovencísimo Charles Boyer-, sobre ambiente marinero bretón, y después, *El dinero* (cuyo protagonista principal era la Bolsa y su mundo peculiar), *La inhumana* (guión de Pierre Mac Orlan, decorados del que había de ser después un cotizado director internacional, Alberto Cavalcanti, y vestuario del pintor cubista F. Léger) y, sobre todo, *El Dorado* (1922), con Eva Francis, en donde en una España áspera y algo folklórica, una bailarina se sacrificaba por su hijo. Secuencias como la de Eva Francis vestida de negro caminando ante un fondo de enorme pared blanca y la de la protagonista rodeada de bailarinas sin pensar en el ambiente, sino en su problema personal (técnicamente, la figura aparecía borrosa en un inédito *flou* impresionista), son hallazgos brillantes del poeta sensible de la imagen que fue Marcel l'Herbier.

Pero el más original y desmesurado de todos fue *Abel Gance* (29), que dirigió en 1917 el melodrama *Mater Dolorosa*; después, *Yo acuso*, diatriba contra la guerra, en la que empleaba ya el color en algunas escenas, y en 1922, *La rueda*, con su actor predilecto: Sevrin Mars. La trama de esta última trata de un maquinista de tren que recoge, después de un accidente de ferrocarril, a una niña huérfana y la educa junto a su hijo. Al hacerse mayor la niña, padre e hijo se enamoran de ella, aunque acaba casándose con un ingeniero. Pasan los años y el maquinista queda ciego, pero tiene la enorme felicidad de acabar sus últimos años en compañía de su bien amada hija adoptiva. ¿Melodrama? Desde luego, pero con un tratamiento revolucionario de imágenes y de ritmo, de tal modo que en algunas secuencias parecía «oírse» materialmente el trepidar del tren, sus estridentes silbidos y el chirrido que producen las ruedas al girar. La máquina ferroviaria tenía más vida aún que los protagonistas y era parte ya de ellos mismos y de su drama. Este filme causó escándalo entre profanos y entendidos, pero el guante estaba lanzado y fueron muchos los profesionales que lo recogieron. Más tarde, Abel Gance acometió la idea de realizar *Napoleón*, y después de cuatro largos años rodó una sola parte, teniendo que ser filmada la segunda en Alemania (respetando el guión de Gance) por Lupu Pick, con el título de *Napoleón en Santa Elena*. En *Napoleón*, además de la innovación de la triple pantalla (tres cámaras dispuestas de tal modo que cada una tenía ya su campo limitado rodando totalmente sincronizadas), había otras audacias técnicas, tales como los proyectiles del sitio de Tolón, que eran tres cámaras metidas en

pelotas de fútbol, o bien, en las escenas de la infancia de Napoleón, los tomavistas captaban con gran realismo una batalla de niños con bolas de nieve -el corso, a los doce años, ya comenzaba a ser un gran táctico-, las bolas pegaban en el objetivo de las cámaras y, naturalmente, se rompían. Con un gigantesco presupuesto internacional y 15.000 metros de celuloide rodado -que por exigencias comerciales se quedaron en menos de 5.000-, Napoleón constituyó el gran esfuerzo de Gance, una obra irregular, desmesurada, pero hecha con pasión casi desenfadada, epopeya filmica importante dentro del cine francés, conocida mundialmente y que ha quedado como pieza única del fogoso y audaz director.

Aparte de aquel melancólico poeta de la mar que fue el director Jean Gremillon (*Viaje en alta mar; Guardianes del faro*), realizadores como Julien Duvivier (*La tragedia de Londres*) y Jean Renoir (*Nana*) dan sólo parte de su valía -extraordinaria en el caso de Renoir, como veremos- en el cine mudo, pero Jacques Feyder y René Clair, estando desligados de la escuela impresionista, poseen ya puesto de honor propio en el período de 1920 a 1930.

Jacques Feyder, belga de nacimiento, actor en pequeños papeles, ayudanta de dirección y realizador de algunas películas sin importancia, adaptó la novela de Pierre Benoit *La Atlántida* (1921), que rodó en el mismo corazón sahariano -en la región de Hoggar-. Es la historia fantástica de una ciudad perdida en el desierto. El papel de la reina Antinea fue protagonizado por la bailarina de origen eslavo Stacia Napierkowska. La película se mantuvo fiel al tono poético y misterioso de la novela y fue un triunfo comercial para Feyder. Al año siguiente realizó *Crainquebille*, en la que un viejo vendedor ambulante (matizado papel que protagonizó justamente Maurice de Feraudy de la Comédie Française, superior incluso al protagonizado en el teatro por el actor Lucien Guitry) se enfrenta, sin comprenderla jamás, con la administración y la burocracia. Dotada de tecnicismos originales -en la secuencia del juicio los testigos importantes se agrandaban ante el jurado mientras éste se agigantaba ante el testigo falso y vacilante, cuya figura quedaba disminuida casi a punto de desaparecer- y de una lograda descripción de algunos barrios de *París* (30), *Crainquebille* fue una obra válida hasta tal punto que el propio autor de la novela, Anatole France, hubo de felicitar a Feyder. Después realizó en Hungría *La imagen*, según la novela del autor francés Jules Romains, cuya idea es que el amor se dirige a una imagen de mujer soñada, no a una mujer real, obra incomprendida por el gran público que no apreció su poesía

abstracta, quizá por la excesiva carga literaria que tenía el guión. Sigue *Cribiche* (con su mujer, la actriz Françoise Rosay), una *Carmen* fatalista protagonizada por Raquel Meller, *Rostros de niños*, y en Berlín, su mejor obra no hablada, *Teresa Raquin*, según la conocida novela de Emilio Zola. Este drama realista relataba cómo dos amantes matan al marido de ella y, sin que la policía logre nunca descubrir al asesino, viven juntos una existencia atormentada y bajo constante complejo de culpabilidad, acabando por destrozarse mutuamente. Después de *Nuevos señores*, sátira de la alta política nacional y del parlamentarismo francés, Feyder, como protesta a los cortes que la censura ordenó, abandonó Francia y firmó un contrato para Hollywood. Feyder ha sido uno de los cineastas universales más completos que ha habido, conocedor del arte interpretativo -Gina Manés como Teresa Raquin realizó el mejor papel de su carrera-, aplicado técnico y con un sentido fabuloso de la medida, don precioso de la profesión cinematográfica.

El más internacional y conocido realizador francés, ya en el año 1930, fue René Clair. Periodista de *El intransigente*, actor de algunas películas de Louis Feuillade, ayudante de Jacques de Baroncelli, René Chomette -su verdadero nombre- se inició como director con *París dormido* (1923) y *Entreacto*, obra de vanguardia con guión de Francis Picabia y tema musical -cuya traducción en imágenes era el motivo principal- del excéntrico Erik Satie. Dotada de un montaje audaz, ralentís y un ritmo endiablado en las diferentes secuencias, este pinito vanguardista de René Clair, con influencias dadaístas, es película de significación hermética. Su título de *Entreacto* es debido a que en realidad el filme estaba programado para un descanso en el *ballet* (31) “*Relâche*”. A continuación, Clair abandonó «la búsqueda por el cine puro» y rodó *El fantasma del Moulin Rouge*, en donde un fantasma recorre libremente París, dedicándose a gastar bromas; *La presa del viento*, en 1926, y *Un sombrero de paja* de Italia, en 1927, según la comedia de Labiche, donde logró una película graciosa y vivaz, ridiculizando a la burguesía de la belle époque. Fragmentos como el de la boda o el baile del rigodón se hallan entre los mejores del mejor cine francés cómico. Antes de 1930, y con *Los dos tímidos*, filme irónico sobre los amores de dos jovencitos indecisos, René Clair tendrá hasta 1930 unos años para estudiar la revolución del cine sonoro.

Dentro del cine de vanguardia europeo, iniciado por el pintor sueco Eggeling, cabe destacar a Hans Richter -autor de *Ritmos*, sinfonía de líneas y formas geométricas-, a Walter Ruttmann, ya

citado; al fotógrafo norteamericano afincado en Francia Man Ray, al poeta Jean Cocteau y a Luis Buñuel con *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930), que constituye un grito rebelde y anárquico contra la sociedad de entonces. *Un chien andalou* es la obra cumbre del surrealismo cinematográfico. Buñuel tuvo como coguionista a Salvador Dalí y ambos realizaron algo insólito en las pantallas. Existen a lo largo de este cortometraje metáforas y alegorías como el celeberrimo primer plano de un ojo (perteneciente a un animal bovino) rasgado por una navaja de afeitar y comparado a la luna rota por unas nubes; realización de una libertad absoluta, produjo una verdadera conmoción en los círculos intelectuales y ha sido la obra más representativa del vanguardismo mundial. *La edad de oro* (32) fue el remate de *El perro andaluz*, con un montaje más chocante aún, y es hoy pieza codiciada por los cineastas de todo el mundo.

EL CINE RUSO

Un país como Rusia, que por su extensión es uno de los mayores del universo, con una población de varios centenares de millones de habitantes, tenía por fuerza que tener un cine autóctono e importante.

Es necesario distinguir dos etapas: la zarista, que ocupa desde la introducción del cinematógrafo de los Lumiere, en 1896, hasta la gran revolución rusa en 1917 y la Soviética, desde octubre de 1917 hasta nuestros días:

El cine zarista fue divulgado por medio de los feriantes extranjeros, que comenzaron a exhibir el invento a través de toda Rusia. Las casas francesas Pathé y Goumont fueron las pioneras en este sentido, instalando sucursales en las ciudades más importantes de entonces: San Petersburgo y Moscú. Más tarde, los cinemas italiano y danés también distribuyeron sus películas por todo el país. En 1900, la casa Pathé rodó enteramente en Rusia *Los cuentos del Don*.

Es importante un reportaje filmado sobre la familia zarista, rodado a raíz del tricentenario de la llegada al trono de la dinastía de los Romanoff, auténtico documento de la corte rusa.

Junto a esta invasión de cine extranjero, se fue formando un equipo

de producción y dirección netamente nacional, cuyos temas eran de inspiración literaria eslava o bien giraban alrededor de hechos históricos del país, como, por ejemplo, *Boris Godunov* o *Fin de Iván el Terrible*, de Goncharov. Surgieron cinco casas productoras, entre cuyos directores estaban Ermolieff -descubridor de Protazanoff y Starevitch, así como del notable actor Iván Mosjoukine- o Geo Bayer, fino estilista que murió prematuramente de accidente. Hay que señalar a Ladislao Starevitch como un pionero de las películas de *marionetas articuladas* (33). Fue en un principio director del Museo de Historia Natural de Kaunas (Lituania), de donde pasó al campo del cine en Moscú, donde rodó varios documentales y más tarde dirigió con muñecos articulados *La cigarra y la hormiga*, primer filme ruso que fue exportado.

Después rodó con actores humanos, llegando a filmar medio centenar de obras. En el año 1920 emigró a Francia y en París realizó con sus queridos muñecos *El pequeño desfile*, *La voz del ruiseñor* y otras pequeñas obras maestras en el género de marionetas animadas, en el que llegó a ser un verdadero maestro y un genial artesano -sus colaboradores eran su propia familia- del cine.

Rival de Drankov (imitador del Film d'Art) y superior a éste por la fuerza popular y realista de sus películas, fue el director Janzhonkov quien fue, además, distribuidor y, sobre todo, productor de las mejores películas del cine anterior a la Revolución y auténtico líder del cine presoviético.

Iván Ilich Mosjoukine (34), primer gran actor popular ruso, fue aprovechado en todo su talento de galán y de actor de carácter por Alejandro Wolkoff en *Los pasillos de la pantalla*, donde un actor, ídolo del público, se convierte en una piltrafa humana al descender en su carrera a consecuencia de una amputación.

Víctor Tourjansky -el veteranísimo realizador- se especializó adaptando viejos cantos folclóricos y traduciéndolos con gusto en imágenes llenas de encantos.

Estalló la guerra en 1914 y a la abdicación del zar Nicolás II, con abolición de la censura surgieron películas cuyos temas hablan sido tabúes hasta entonces. Así *Las fuerzas tenebrosas* sobre el favorito Rasputín o *Basta de sangre*, que representaba algunas interioridades de la temible policía secreta zarista, la Okhrana. Cineastas que no comulgaban con las nuevas ideas bolcheviques se vieron obligados a emigrar; unos a Berlín, otros a París. Es curioso destacar que Mosjoukine, capitán espiritual de estos emigrados, saltó del país con una película inacabada, que tenía el premonitorio nombre de

Aventura angustiosa, empezaba en Crimea y que él y su grupo iba a continuar rodando durante el éxodo de Constantinopla y Marsella, para acabar por fin en París.

Sería una falta de ética no seguir a ese valioso grupo de exiliados y omitir parte de su interesante labor fuera de su patria. En Berlín, Fedor Ozep rodó *El cadáver viviente*, según Tolstoi; Malekoff y Asagaroff tuvieron que adaptarse a los estudios berlineses, teniendo como base temas rusos. Actor destacado en este grupo fue Gregory Chmara, que trabajó con el expresionista Robert Wiene en dos de sus obras: *Raskolnikov* e *Inri*, aquí en el papel de Cristo.

En Francia, el grupo ruso fue más interesante y su huella más profunda. Al mando de Ermolieff primero y después bajo la dirección de Alexander Kamenka, fundaron la productora Albatros y se instalaron en los antiguos estudios de Méliès. Los principales del grupo fueron Protazanoff, que bien pronto volvería a su patria para continuar con éxito su labor de cineasta. Víctor Tourjansky, autor de *El canto del amor triunfante* y más tarde, en 1927, de un *Miguel Strogoff* lleno de brío, con Mosjoukine y el tándem Volkoff-Mosjoukine, que dirigió e interpretó respectivamente películas como *Casanova*, sobre el aventurero galante; *Las mil y una noches* y, sobre todo, *Kean*, historia de un famoso actor inglés, con una ambientación y una seriedad cinematográfica que la hacen ser una obra interesante y muy meritoria; en 1923, un raro filme de intriga-ficción, *El caballero de la pesadilla*, con guión de Mosjoukine e interpretación de él mismo y de la figura femenina del grupo, Natalia Lisenko.

Con el advenimiento del sonoro y a consecuencia de su acento eslavo, Mosjoukine fue siendo relegado del medio cinematográfico. Murió tras algunos intentos no muy afortunados, el año 1939, en un hospital.

Pero volvamos a Rusia. En 1917 apareció el noticiario cinematográfico *Rusia libre*. En 1918 comenzó la guerra civil, siendo el famoso operador Edward Tissé, junto con Kopaline y Dziga Vertov, autor de excepcionales reportajes filmados sobre la revolución y el comienzo de la guerra entre «blancos y bolcheviques».

No cabe duda que la guerra produjo un desbarajuste en la incipiente industria rusa del cine. Los años 1911 y 1918, llenos de zozobra, representativos de un período de inestabilidad 'Social, político y económico, repercutieron en el mundo cinematográfico.

Lenin fue el padre oficial del cine soviético, al publicar un decreto en el verano de 1919 por el que se nacionalizaba el antiguo cine

zarista. Desde entonces, los organismos oficiales se cuidaban de proteger el cine nacional para lanzarlo como medio vital de información a todo el pueblo ruso e incluso allende sus fronteras. A pesar del ambiente bélico, de la escasez de material cinematográfico y de la casi inexistencia de estudios, Koulechov comenzó a trabajar entusiastamente, y su amigo, el poeta independiente y vanguardista Maiakovski, realizó sobre un relato de Edmundo de Amicis *La señorita y el truhán*.

El año 1922 fue trascendente en el nuevo cine soviético, por dos motivos: *la guerra civil terminó* (35) y el líder Lenin declaró públicamente que el cine era para los comunistas la más importante de las artes.

Con estas buenas nuevas se comenzó a grandes marchas la reorganización del cinema soviético. Se importó material óptico de Francia y Alemania, se reconstruyeron los estudios y se inauguraron otras más modernos. Pura centralizar la serie de pequeñas productoras que empezaban a proliferar a través de las regiones de la URSS, se acometió la tarea de fundar una productora-distribuidora que con el nombre de Sovkino se constituyó en Moscú en 1924.

Esta sociedad cinematográfica, politizada naturalmente, difundió la consigna que convenía al nuevo régimen: exaltación del trabajo y del obrero, de un modo alegre y sano.

Hacia el año 1920 se publicó un manifiesto en defensa del cine natural y en contraposición a cierta tendencia teatral que empezaba a notarse en las primeras películas de la posguerra. Dziga Vertov publicó otro manifiesto en defensa del cine documental y, pasando al lado práctico, fundó con algunos amigos, en 1921, un núcleo documentalista denominado Kino-Glaz. Dziga Vortov realizó una interesante *Historia de la guerra civil*, a la vez que fundó una revista llamada *Kino-Pravda* (Cine-verdad), trampolín literario de sus ideas sobre el *Kino-Glaz* o cine-ojo. El *Kino-Glaz* (36) abogaba por la Impresión de actores, escenarios y demás artificios. Habla que ir al objeto o a la persona a pecho descubierto, realizando un documental en todo su rigor. Para ello, y como «únicos artificios», se recurría al montaje y al comentario sobre lo que se veía. Esta teoría (cuyas principales obras se encuentran en los documentales *Historia de un trozo de pan* y *El hombre de la cámara*, quizá su filme más representativo) tuvo su importancia no sólo en Rusia, sino que influyó en Europa, sobre todo en el cine de vanguardia francés. El cine-ojo fue un claro precedente de lo que a principios de 1960 constituyó una originalidad con el nombre de *cinéma-vérité*.

León Koulechov, antiguo decorador, creó una teoría que se apartaba de lo común: supresión de la figura individualista del actor. El verdadero actor debía ser la masa, el pueblo. Esta idea fue acogida favorablemente en los medios gubernamentales, que deseaban ver al pueblo como verdadero protagonista de los filmes. Koulechov dio transcendencia única al *montaje* (37) con respecto al filme y lo demostró con una experiencia ya célebre en la historia del cine: A un viejo filme del actor Mosjoukine y a un plano en que el actor estaba completamente inexpresivo le fue añadiendo sucesivamente y separadamente un plato de sopa, un féretro y un niño. Se proyectaba a espectadores no advertidos, los cuales se maravillaban de la actuación del actor, que expresaba, según ellos, con magnífico arte, los sentimientos del hambre, tristeza y ternura paternal. Este «laboratorio experimental» de Koulechov se tradujo en sus imágenes de *Dura lex*, en donde (1926) los objetos cobraban más importancia que las figuras humanas, *El rayo de la muerte* y *Mister West en el país de los bolcheviques*, sátira de un inglés en visita a la URSS.

Otros dos innovadores: Kozintzev y Trauberg, fundaron junto con el intelectual Yurevitch la «Fábrica del actor excéntrico» (conocida también por las siglas FEKS), en donde eran admitidos los ambientes escénicos y, en particular, los referentes a los espectáculos y al circo. Los fundadores eran temperamentalmente artistas, pintores más concretamente, que en sus obras trataban temas circenses o de varietés. Ello, junto con una influencia del primitivo cine americano, del incipiente cine francés y hasta del expresionismo alemán, fue fundamento de FEKS. Todo ello, amalgamado con una porción muy considerable de ideas rusas debidas a gentes de teatro y poetas como Meyerhold y Maiakovski. Las películas más importantes de esta tendencia fueron *Las aventuras de Octubrina*, sin gran acogida; *El abrigo* y la película que les dio su primer éxito: *Nieves sangrientas*. En 1928, *La nueva Babilonia*, drama sobre la Comuna francesa del año 1870, en plena guerra franco-prusiana, y *Sola*, sobre la abnegada labor de una joven maestra destinada a las lejanas comarcas cercanas al desierto de Altai.

Un hermano de Leónidas Trauberg, Ilía Trauberg, sin pertenecer a la FEKS, pero con influencia de ella, rodó un filme que conoció un gran éxito popular: *El expreso azul* (1929), en el que se cuenta, al estilo del cine aventurero, el largo viaje de un expreso chino a través de una vasta región. En el tren viajan diferentes clases sociales, siendo las más bajas las peor tratadas pero las que acabarán apoderándose del tren.

Es importante el veraz documental sobre la construcción del ferrocarril (1.500 kilómetros de tendido de vía férrea) que había de unir las regiones del Turquestán y Siberia, titulado *Turksib*, de Tourine y Aran (1929). Una *vedette* del cine zarista, Olga Preobrajenkaia, se convirtió en realizadora y filmó *El pueblo del pecado*, melodrama que se salva gracias a la exquisita sensibilidad de la que fue llamada la Germaine Dulac rusa. Jacob Protazanoff, de vuelta de su voluntario exilio, realizó un filme que denota la profunda huella del expresionismo alemán: *Aelita*, verdadera pieza de *ciencia-ficción* (38) (parte del filme figuraba transcurrir en el planeta Marte), tratada con un sentido del humor popular, a pesar de lo cual no fue muy del agrado del público ruso, quizá por ser un filme fantástico, género inédito casi en aquella época. Sin embargo, la película gustó mucho en Europa, hasta tal punto que su popularidad fue fuera de la URSS casi igual a la de la famosa *Acorazado «Potemkin»*.

Paralelamente a estas tendencias iban a surgir tres grandes maestros, no sólo del cine ruso, sino del cine mundial. Tres hombres geniales, con relevantes obras dignas del mejor cine universal. Tres directores en el sentido amplio de la palabra: Alexander Petrovich Dovjenko, Vsevolod Poudovkin y Sergei Mikailevitch Eisenstein.

S. M. Eisenstein -Su Majestad Eisenstein, como le llamaba graciosamente un director de cine, profundo admirador del genial realizador ruso- nació en la capital letona a finales del siglo pasado. Estudió arquitectura e ingeniería y comenzó a trabajar en el mundo teatral con Meyerhold como decorador y, más tarde, como ayudante de dirección del alemán Lupu Pick, ya en el ambiente cinematográfico. Casi en su debut -es su segunda obra, no teniendo interés una farsa burlesca . que rodó como novel- consiguió ya una importante obra *La huelga*, con unos motivos cinematográficos -cargas de la policía, con planos intercalados de las matanzas de reses en los mataderos- que anunciaban su estilo posterior. En 1925 realizó en Odesa el famosísimo *Acorazado «Potemkin»* (39). El argumento narra un episodio ocurrido en el puerto de Odesa en 1905. Los marineros del crucero-acorazado *Príncipe Potemkin* se amotinan al negarse a comer carne en malas condiciones. El motín es reprimido brutalmente en tierra, donde la actitud de la marinería es mirada con simpatía popular, pero en el buque los marinos se hacen fuertes, arrojan al mar a la oficialidad y ponen rumbo a alta mar, llegando a refugiarse en el puerto rumano de Constanza. La película es una muestra perfecta de inteligencia política (el guión

no es sectario y sí simplemente revolucionario) y de saber hacer cinematográfico. La sensacional, tremenda y maravillosamente realizada secuencia de las escaleras del puerto es una magistral lección de cine. Son planos inolvidables de la tropa zarista bajando impávida las escaleras, arrollando todo lo que está en su camino, masacrando niños, mujeres, ancianos, mientras la confusión y el terror se apoderan de la tranquila gente que no hacía sino vitorear desde los muelles a la tripulación del *Potemkin*. La secuencia - como toda la película-, montada con una perfección única (botas de soldados pisoteando lo que encuentran a su paso, rostros ensangrentados de la multitud, el cochecito de un niño que escapa a la madre herida y que rueda escaleras abajo hasta estrellarse contra los muertos), es inolvidable para cualquier espectador sensible.

Después, en 1927, realizó *Octubre*, film basado en los sucesos de la Revolución, con secuencias también muy conseguidas -la toma del palacio de Invierno, el saqueo y destrucción de las bodegas del zar, la huida de Kerenski, etc.-, aunque sin llegar a la redondez del *Acorazado*. Siempre en colaboración con el sueco-ruso Tissé, su gran operador, rodó *Lo viejo y lo nuevo*, explotada -y mutilada también- en Europa con el título de *La línea general*, en donde se cuenta la lucha de los campesinos y los *kulaks* o ricos hacendados que iban contra la colectivización de las tierras.

La línea general, siendo una buena película, no tiene la grandiosidad del resto de la obra de Eisenstein, quizá por querer el realizador dar unos toques de humor -género en el que no destaca- a la película o incluso efectuar algunas búsquedas estéticas como metáforas visuales y excesivos detalles plásticos que todavía son vacilantes y que restan dinamismo y ritmo a la obra.

A la temprana edad de treinta y un años, y en busca de nuevos campos de experimentación, Eisenstein marchó a Hollywood. Una etapa difícil e intermedia en su carrera habría de comenzar para este maestro del cine universal.

V. Poudovkin -paisano también de Eisenstein-, químico de profesión, entró en el cine como hombre científico que era, realizando un filme sobre los trabajos del famoso profesor Pavlov. El filme se tituló *La mecánica del cerebro*, y a continuación también, todavía casi un novel, surgió el nuevo título *La madre*, sobre la novela de Gorki, canto emocionado de una madre que, atraída por las nuevas ideas de su hijo, muere dirigiendo una marcha de protesta contra el régimen zarista; en 1927 realizó su segunda obra importante, *El fin de San Petersburgo*, también sobre los sucesos revolucionarios,

contados por un obrero, y al año siguiente, y rematando esta gran trilogía, *El hijo de Gengis-Khan* o *Tempestad sobre Asia*, en donde un humilde cazador mongol, a quien se descubre como dependiente de Gengis-Khan, libra a su país de los traficantes extranjeros desaprensivos.

Vsevolod Poudovkin (40) utilizó siempre en sus filmes el análisis psicológico de sus personajes. Fue, además, un elaborador minucioso de las situaciones, mezclando los temas, en un contrapunto preciso y muy personal. Como decía el gran crítico francés Léon Moussmac, mientras una película de Eisenstein es un grito, las películas de Poudovkin son cantos armónicos.

Poudovkin utilizó además grandes actores -el fue también un buen actor-, como la Baranovskaia (en *La madre*) o el famoso Inkijinoff (en *Tempestad sobre Asia*), que hasta hace poco todavía actuaba en algunas películas francesas.

El cuarto gran maestro del cine mudo ruso -pues hay que contar también con la importancia de Dziga Vertov- es el ucraniano Dovjenko. Hijo de campesinos y con predisposición artística (fue profesor de dibujo) comenzó en el cine como escenarista, y después de una película cómica y otras policíacas, realizó entre 1929 y 1930 sus tres grandes obras: *Zvenigora*, que fue una revelación; *Arsenal*, epopeya histórica sobre una *Ucrania* (41) combatiente contra los alemanes por un lado y los nacionalistas por otro, y sobre todo, su pieza más valiosa, una de las mejores cintas jamás filmadas en el cine mudo: *Zemlia* (La tierra). El argumento trata de un joven entusiasta secretario del koljoz (o granja colectiva), socialista conocido y amigo de las nuevas ideas, que es muerto de un disparo de su rival, un rico propietario que se opone a sus ideas. Pero su muerte será símbolo de un triunfo de sus ideas, que seguirán vivas entre el pueblo.

Con fragmentos de antología (la campaña y los campos de trigo, la muerte de un ruso campesino entre las manzanas, el romance sensual y bucólico de los enamorados, el entierro con el ataúd abierto y el duelo alegre y triunfal, homenaje de todo el pueblo hacia su héroe) y un delicado intimismo, *La tierra* encierra toda la magia poética que su realizador intentó y logró alentar.

Vertov o la realidad, Eisenstein o la épica, Poudovkin o la humanidad, Dovjenko o el lirismo. El cuarteto de los grandes maestros rusos.

BREVE NOTICIA DE OTROS PAISES EUROPEOS

En Centroeuropa, el cine se fue desarrollando al compás que marcaban los grandes vecinos: Alemania y Rusia. En Austria existieron la Sarcha y la Vita Film, que montaron modernos estudios en donde Max Linder rodó *El rey del circo* y Feyder *La imagen*. El húngaro Michael Kertesz (Michael Curtiz en su etapa hollywoodense) rodó una serie de películas sobre temas bélicos. Se sucedieron las películas de ambiente mundano, las biografías de grandes músicos y los guiones históricos sobre héroes nacionales. A fines del año 1929, el cine vienés entró en una crisis profunda, a consecuencia de la competencia con las películas alemanas y norteamericanas, que eran muy bien acogidas por el público.

En Checoslovaquia, y debido al director Innemann, se rodó la popular novela de Haser *El buen soldado Svejk* en tres películas interpretadas por el mejor actor teatral del momento: Karel Noll.

En 1926, el que había de ser el realizador checo más internacional, Gustav Machaty, realizó *Sonata a Kreutzer*, y al año siguiente, *Erotikon*, historia de una seducción con un ambiente y una descripción del amor físico dignos de un realizador de primera fila. Más adelante, Machaty realizaría con la desconocida Heddy Kreisler (más adelante, *Heddy Lamar* (42), en EE. UU.) el filme *Éxtasis*, reincidiendo en la temática del adulterio y con audaces escenas de desnudos tratados con una cierta poesía rural y con una sensualidad que recordaba algo a los maestros rusos, a Dovjenko en particular.

En Inglaterra, y después de los primeros años de arranque, la producción decayó entre 1914-1920. El mercado estaba saturado de películas *made in* Hollywood y los estudios ingleses se resentían de ello. Maurice Elvey realizó *Sherlock Holmes* (1920). El veterano Cecil Hepworth siguió en la brecha con algunas películas de poco interés. Siguieron múltiples adaptaciones filmicas sobre temas de Dickens, y Stuart Blackton, bregado ya en Norteamérica, dirigió una costosa producción, *La gloriosa aventura*, con el entonces principiante Víctor Mac Laglen, quien, en 1924, junto con otros excelentes actores, embarcó para Estados Unidos. Sólo se

proyectaban poquísimas películas inglesas hasta que por una ley especial y protectora del *cine nacional* (1927), el número de realizaciones subió en pocos años a casi 150. Los alemanes Dupont, en *Moulin Rouge*, y H. Galeen, en *Verdicto*, primera versión de *El delator*, junto con las jóvenes promesas de Asquith (*Un grito en metro*) y Hitchcock (*El pasado no muere*) son los realizadores que se salvan del nivel medio de mediocridad que reinaba en el cine sajón de entonces (1920 a 1929).

Desgraciadamente es bien cierta la escasa resonancia respecto al cine mudo español. Los primeros fueron el aragonés Segundo de Chomón, que dirigió unos pocos filmes y marchó después al extranjero, donde triunfó y se dio a conocer como un gran operador, y el barcelonés *Fructuoso Gelabert* (43), inventor, artesano y autor cinematográfico de gran talento y sensibilidad (*Riña en un bar*, *Mala raza*, *Nocturno de Chopin*, etc.). El conocido e independiente crítico barcelonés Juan Francisco de Lasa ha evocado últimamente con gran respeto, en un inteligente cortometraje, la figura de este pionero del cine español, injustamente olvidado.

También se hizo notar en esta primera época Ricardo de Baños. Fue entonces cuando, aprovechando la coyuntura de la guerra del 14, se exportaron una serie de filmes. En la etapa de la posguerra, y junto con el profesional José Buchs, merecen atención Benito Perojo -hoy importante productor de nuestro cine- con *Boy* y *La condesa Maria* y, sobre todo, Florián Rey con *La revoltosa*, *La hermana San Sulpicio* y la obra más importante del cine mudo español, que conoció un buen éxito en París por su autenticidad, originalidad y lograda dirección: *La aldea maldita*, realizada en 1929.

EL CINE MUDO EN ESTADOS UNIDOS

Como ya es sabido, paralelamente a los Lumiere, Thomas Edison explotó comercialmente los kinetoscopios, con un éxito crematístico importante al principio, pero conforme iba pasando el tiempo, fue disminuyendo la clientela habitual. Los actores de las pequeñas cintas de la máquina de Edison fueron en un principio bailarinas, acróbatas, luchadores y el famoso Buffalo Bill, coronel William Cody. El estudio era el célebre Black María, en Nueva Jersey, y al quedarse anticuado, dos socios de Edison crearon uno nuevo, en donde los actores de teatro May Irwin y John C. Rice filmaron el primer beso en primer plano de la historia del cine.

Al finalizar el siglo, los comerciantes fueron poco a poco desplazando a los inventores y el mercado quedó casi en monopolio de dos fuertes compañías: la Edison y la Biograph, cuyo material de exhibición consistía en cortos de tipo documental y pequeñas cintas con actores. En 1905, dos agentes inmobiliarios y empresarios de espectáculos alquilaron una tienda en un barrio obrero de Pittsburgh, en Pensylvania, y lograron llenar durante meses y al precio de un níquel (5 centavos) este salón de cine improvisado. Programa: media hora de duración; horario, de 8 mañana a 12 de la noche; película, *El gran robo del tren* (44), de Edwin S. Porter, cinta realizada con atrevidos planos (tren a toda velocidad, encañonamiento del bandido a la cámara en un sugerente primer plano) y que puede ser considerada como mezcla de película del Oeste y policiaca. Fue tal el éxito popular que a los pocos meses empezaron a proliferar infinidad de salas por todos los Estados de Norteamérica y que fueron bautizadas con el nombre de Nickel-Odeons, *El gran robo del tren* de la casa Edison fue motivo para que el ilustre inventor, al ver el sabroso rendimiento económico que podía proporcionar el cine, comenzara una lucha encarnizada contra todos los productores que utilizaban aparatos tomavistas, los cuales juzgaba como imitaciones de su invento. Después de varios años -desde 1897 hasta 1908- de numerosos pleitos, pues Edison exigía que cualquier película lista

para exhibición debía tener una contraseña especial entregada por su cadena de establecimientos, y, caso de no tenerla, sería confiscada, se llegó a un arreglo con el principal rival de Edison, William Kennedy, director de la Biograph, mediante un canon anual que éste debía satisfacer al célebre inventor. Así, a fines de 1903 todas las productoras firmaron un acuerdo por el que todas las patentes se reunieron bajo el patrón único de la Motion Picture Patents Company.

Además de la película de Porter y anterior a ella se realizaron con señalados éxitos dos pseudodocumentales sobre la guerra de los bóers y la batalla naval de Santiago de Cuba (rodada en una gran bañera) de la guerra hispano-americana en Cuba. También fue filmado, con ayuda de grandes focos, el *combate de boxeo* (45) Sharkey-Jeffries por el gran operador Willy Bitzer.

Poco a poco, el cinc fue separándose del *music-hall*, donde se encontraba siempre en segundo término y de relleno de programa, hasta que en Los Angeles se abrió la primera gran sala dedicada exclusivamente al séptimo arte.

Gente con espíritu innovador, la mayor parte de ellos judíos centroeuropeos emigrados, principiaron a interesarse por los negocios del cine. Hombres como el tintorero Fox, el comerciante Loew, el humilde peletero húngaro Zukor o los polacos hermanos Warner, dedicados antes a las reparaciones de bicicletas, dedicaron sus energías al nuevo fenómeno, llegando más tarde a figurar entre los «grandes» del cine.

Porter siguió realizando filmes de variada índole. El pionero Stuart Blackton, dirigente de la Vitagraph, realizó *Raffles*, y con el dinero que obtuvo de la película levantó unos nuevos estudios. En 1910 existían cerca de diez mil salas de cine por toda la nación. Se abandonaron todos los temas históricos y las imitaciones europeas y Blackton, en la búsqueda de un cine autóctono y sin influencias, rodó una serie documental que tituló *Escenas de la vida real*. Los cineastas emplearon el plano americano. Un coronel -William Selig- que producía *El conde de Montecristo* decidió, a causa de los rigores del invierno en Chicago, donde se rodaba la película, trasladarse a California a filmar los exteriores. La compañía Bison decidió también trasladarse a la costa del Pacífico para rodar sus westerns, y los directivos de la Essanay hicieron lo propio, fijando sus campos en un lugar situado a 13 kilómetros de Los Angeles, poco poblado y que tenía el nombre de Hollywood. «La fábrica de sueños» empezaba a levantarse.

El ritmo de producción de películas comenzó a ser grande. En

seguida surgieron los primeros maestros del cine norteamericano, que sobresalen sobre toda la prolífica obra hollywoodense: De Mille, Ince, Sennett, Keaton, Lloyd; contemporáneos de ellos fueron tres grandes maestros que dejaron una profunda huella en el desarrollo posterior del séptimo arte: Griffith, Chaplin y Stroheim. Con ellos, el cinema comenzó a agigantarse y a ser un arte noble, agudo, formativo, intelectual y moralizante. El cine joven arrancó con fuerza en un país también joven Y en vías de profundo desarrollo.

Cecil B. de Mille («B» de Biblia, como decía en broma un famoso director de cine español), hijo de un autor dramático, nació en Ashfield (Massachusetts) 0881-1959) y, por tradición familiar, se encarriló pronto en el mundo teatral.

En la Paramount de Zukor, cuyo lema era: «Actores famosos en obras famosas», ejercitó sus primeras armas como director. Realizó *Ramona* y *The Squawman*, según una pieza teatral que él adaptó a su manera, dándole un estilo entre drama y ópera que llamaba *Fotodrama* y sobre esta base realizó en 1915 *Forfaitur* (La marca del fuego), con Fanny Ward, Jack Dean y el actor japonés (46) Sessue Hayakawa. La película llegó a todos los públicos e incluso a la crítica más exigente. Un asunto melodramático en el que una joven esposa acude a un oriental para salvar a su marido de una situación apurada, y le pide prestado, a cambio de sus favores, una fuerte cantidad de dinero. Habiendo obtenido la cantidad por otro conducto más normal, la mujer se niega a conceder sus favores al nipón. Este, entonces, en venganza, la marca con un hierro candente, señal que ella enseña en el juicio contra su marido, por haber querido matar al villano. Es absuelto y el japonés condenado. La película estaba correcta y originalmente contada y el juego de los actores, sobre todo la sobriedad y falta de exagerada mímica por parte de Hayakawa, contenido y real, hizo de este melodrama una gran obra dramática y psicológica.

Los filmes que siguieron fueron preferentemente bíblicos: *Los Diez Mandamientos*, *Rey de reyes* (quizá su mejor obra y de la que haría un *remake* en 1956) junto con toda la obra del sonoro (*El signo de la cruz*, *Piratas del mar Caribe*, *Unión Pacífico* o *El mayor espectáculo del mundo*), son todos filmes populares con intervención de masas y escenas colosales (paso del mar Rojo en *Los Diez Mandamientos*, destrucción del templo en *Sansón y Dalila*, etc.), pero realizadas con maestría y buen oficio. El eterno problema del continente y contenido es en De Mille más acusado que en ningún otro realizador. De todas formas, por su habilidad técnica y su

prestigio profesional, Cecil Blount de Mille merece figurar entre los más famosos directores -quizá por audiencia de público, el número uno- de la historia del cine.

Thomas Harper Ince nació en Newport en 1882 y murió joven, a los cuarenta y dos años, en Hollywood. Comenzó en el cine con Carl Laemmle, al que abandonó pronto para trabajar con la compañía Bison. Encontró en la persona de C. Garder Sullivan un guionista ideal para sus películas, entre las que destaca sobre todas *Civilización* (1916), para la recién fundada compañía Triangle y en donde se reflejaban los períodos anteriores, y la guerra misma, con toda su crueldad. *Civilización* fue un filme pacifista y apoyó durante algún tiempo a la candidatura de Wilson a la presidencia de EE. UU. Pero fue con los filmes *westerns* (47) donde brilló el talento y la capacidad de Ince, al inventar un personaje, Río Jim, verdadera creación del actor William S. Hart y héroe del legendario Oeste, al que siguieron numerosos imitadores, entre los que destacaron: Tom Mix, Buck Jones, Ken Maynard, Hoot Gibson y muchos más. Para salvar su raza, *El desertor*, Carmen la del Klondyke, entre otras, fueron películas con un poderoso aliento épico del Far-West, iniciadoras de ese género inmortal en el cine que es el western. Ince, muerto -en circunstancias no muy claras- a la edad en que más se podía esperar de él, fue, además de pionero del western, un hombre dedicado de lleno al cine, supervisor de numerosas cintas y pilar fundamental en el desarrollo de la industria cinematográfica norteamericana.

Si Ince fue creador del género de aventuras del Oeste, Michaël Sinott -cuyo alias cinematográfico es el de Mack Senett- fue el padre del género burlesco. Canadiense de nacimiento, pasó a Norteamérica con sus padres. Fue cantor de coro de iglesia y chico de conjunto en revistas y operetas. Comenzó en la Biograph con un pequeño papel en el que representaba a un dinámico francés, que él procuró se pareciera a su ídolo, Max Linder.

En 1912, dentro de la Triangle, formó la Triangle Keystone, cuya finalidad era el rodaje de películas cómicas. Para ello montó unos «equipos» (de guardias, los célebres corps bomberos o bien grupo de bañistas, entre los que se encontraba Gloria Swanson) que fueron el fundamento de sus hilarantes películas. Persecuciones, parodias de películas de *cow-boys*, batallas campales de tartas, bellas bañistas (primer toque erótico en el cine cómico), burlas grotescas, todo un sinfín de sorprendentes hallazgos humorísticos, fueron dados con prodigalidad en todos los filmes de Senett. Inventor hasta el límite

de las posibilidades en materia de humor en la etapa del cine mudo, Senett descubrió y lanzó a numerosas actrices -Mabel Norrnan, Louise Fazenda, Polly Moran, etc.- y actores -Ford Sterling, Chester Conklin, Ben Turpin (*el Bizco*), Mac Swain, Roscoe Arbuckle (*Fatty*)-, llegando más adelante cada uno de ellos a tener su propia serie cómica. Incluso Charles Chaplin llegaría durante breve tiempo a formar parte del equipo de Senett. Creador del «gag» visual (48), mantenedor de su sello personalísimo durante veinte años en cerca de 1.500 películas, Senett entra también por la puerta grande del cine norteamericano.

Otro canadiense -Joseph-Francis Keaton- será también una figura fuera de serie dentro del campo humorístico del cine americano. *Buster Keaton* (49) (*Pamplinas*) nació en el mundo del *music-hall* y nunca renegó de esta primera escuela artística. Trabajó en las comedias de Senett hasta que pudo emanciparse de su pareja de turno -generalmente *Fatty*- e interpretar como figura única una serie de filmes que constituye el meollo del cine cómico universal: *El maquinista de la General*, *La ley de la hospitalidad*, *El navegante*, *Sherlock junior detective*; *El cameraman* y otras, todas ellas realizadas e interpretadas por él mismo de 1923 a 1928.

A Keaton se le llamó *Cara de palo* por su inexpresividad e incluso para aumentar su leyenda se dice que, bajo contrato, le estaba terminantemente prohibido sonreír en público. Se le ha tachado también de ser un cómico de gracia mecánica y algo deshumanizada. sean o no ciertos en parte estos reproches, Keaton fue un extraordinario cómico, un hombre consagrado por entero a su profesión y a quien hoy en día se le está tributando el respeto y la admiración que se le debe. Muerto recientemente, tuvo todavía -y después de desaparecer con la llegada del sonoro- la dicha de volver a trabajar en el cine, primero con la breve aparición en *Candilejas*, después en un cortometraje en Nueva York, más tarde en diversas películas en Italia y por último Lester le llamó para un importante papel en *Golfus de Roma*.

Figura destacada en el panorama de las «películas de risa» como vulgarmente se llamaban, fue Harold Lloyd (*el Gafitas*) o *Harold*, como se le conocía en Europa. Cómico de notable personalidad, con aire de eterno estudiante, conoció una gran popularidad a través de sus cortometrajes para el productor Hal Roach y sus películas largas después; entre estas últimas, *El talismán de la abuela*, *Marino a la fuerza* y, sobre todo, *El hombre mosca*, en donde la mejor parte de la película transcurre en un piso alto de un *rascacielos* (50),

siendo Lloyd el protagonista de una serie de peripecias, resbalones y ascensiones a gran altura que provocan la carcajada del respetable. Es *El hombre mosca* una pieza maestra del mejor cine de humor. Harold supo aguantar con dignidad la llegada del sonoro, en películas como *Silencio, se rueda* o *Doctor Jack*. Para el eterno sonriente, cómico con estilo propio, hay un sitio de honor también entre los astros del cine. Las películas de Harold se están revisando otra vez con interés a través de la pequeña pantalla en los países anglosajones. Esperemos que lleguen también hasta nosotros.

Agotando la lista de primeras figuras del género, son de destacar igualmente: Harry Langdon, personaje cuya comicidad estaba sobre todo concentrada en su timidez, fino actor que no fue excesivamente popular y cuya mejor película la dirigió Capra y se tituló *De pantalones cortos*. Otros: Billy Bevan, Alf Saint-John, Monty Banks y Larry Semon, popularísimo en España con el sobrenombre de *Jaimito*, actor con cierto gracejo que, apoyándose en las técnicas del *music-hall*, parodiaba sobre todo los filmes de acción con sus buenos y sus villanos. Poco después de rodar *El mago de Oz* -leyenda popular norteamericana y primera versión de la que más tarde y en color filmaría la inolvidable Judy Garland- moría prematuramente ese joven caricato del cine silencioso.

El primer grande del cine fue cronológicamente David Wark Griffith, nacido en un pequeño pueblo de Kentucky, hijo de un coronel sudista arruinado. Periodista, actor teatral con grandes aficiones literarias, intentó darse a conocer como guionista y fue rechazado, pero intervino como actor en un pequeño papel en un filme de E. S. Porter. Después, por enfermedad del director y en sustitución del mismo, realizó una película sin importancia titulada *Las aventuras de Dolly*. Paso a paso, Griffith rodó westerns, películas históricas, dramas mundanos y ensayó en ellos su revolucionario sentido del montaje. Utilizó muy a menudo el primer plano, evitando así la excesiva mímica del actor. Conocedor de las películas italianas de gran espectáculo (como *Quo Vadis?*) y ya con fama de buen profesional, la Triangle le facilitó en gran parte los medios para rodar una obra de Thomas Dixon titulada *El nacimiento de una nación*, sobre la Guerra de Secesión. Griffith, rabiosamente sudista, no se recata de sus simpatías en la película, y como en la escena final, una mujer blanca, para evitar ser violada por un negro, se arroja a un precipicio, Griffith justifica la creación del Ku-Klux-Klan al jurar vengarse el hermano menor de la muerta, decidiendo la fundación de la terrible sociedad racista. Dejando aparte su

sectarismo, Griffith da una sensacional lección de cine en grandiosas escenas como el incendio de Atlanta o en la minuciosa descripción de la batalla de Pittsburgh, así como en los episodios desarrollados en interiores, tales como el asesinato de Lincoln. La película, fotografiada por el mejor operador americano de entonces, Billy Bitzer, obtuvo un clamoroso éxito, y reportó a su autor un millón de dólares, ya que la rodó aportando su trabajo sin cobrar nada en espera de los resultados de su *explotación* (51). Fue un impacto de taquilla -cerca de 100 millones de espectadores-, estando en cartel en algunos grandes cinemas hasta cerca de un año. A pesar de las polémicas -o quizá debido a ellas-, el impacto comercial fue tan grande que fue la llave con que el cine norteamericano abrió las puertas de Europa en 1915. Al año siguiente realizó *Intolerancia*, su obra más colosal. Griffith pretendió contar en cuatro etapas cronológicas distintas de la historia de la humanidad la intolerancia política, religiosa y social que siempre ha existido a través de los siglos. Las etapas eran la antigua Babilonia, la Palestina de Jesucristo, Francia en la época de la matanza de los hugonotes a manos de los católicos en la noche de San Bartolomé y la América contemporánea a la película. Si asombran los gigantescos decorados, el movimiento de masas, la acción dramática, contada con acciones paralelas durante su último episodio, no es menos asombroso el genio fecundo y original en el estilo de la narración. Adelantándose a la forma usual de la descriptiva cinematográfica, *Intolerancia* no fue captada por el gran público y no compensó a la Triangle Fine Arts de sus grandiosos gastos de producción.

Con el ánimo apesadumbrado, Griffith acometió la empresa de dirigir un filme modesto en escenarios y personajes: En los barrios bajos de Londres, un boxeador fracasado (Donald Crips) mata a golpes a su hija (Lilian Gish) por corresponder al amor de un joven y humilde chino (Richard Barthelmess), el cual mata al brutal parricida y después se suicida junto a su amada. Es *Lirios rotos* una pequeña obra maestra llena de encanto, emoción y prodigio filmico.

En 1920 realizó otro folletín, llevado también con su mano maestra: *A través de la tormenta*, otra vez con los mismos protagonistas de *Lirios rotos*.

Siguieron a continuación: *Las dos huerfanitas*, con Dorothy y Lilian Gish (52), ambientada en la Revolución francesa, que fue un éxito de público. Después, *América* -sobre la guerra de la independencia americana contra los ingleses- y otras hasta 1930, en que filmó su última obra sobre la vida de Lincoln. Murió en

1948, pobre y olvidado. Figura imperecedera en la historia del cine, maestro de «aventajados» discípulos -como Eisenstein y Gance-, descubridor de grandes estrellas -como las hermanas Gish, Mary Pickford o Robert Harron, Lionel Barrymore, etc.-, Griffith marcó una etapa esencial en la industria cinematográfica norteamericana y fue un verdadero genio de la gramática filmica, sentando las bases de un arte, sólo a los veinte años de su nacimiento.

Para muchos, Charlot es el CINE. Así, en mayúsculas. Es y ha quedado como el número uno del séptimo arte. ¿Un mito? Puede ser, pero está justificado. Este genio viviente nació en un barrio pobre de Londres, el de Brixton, el 16 de abril de 1889. Hijo de gente de la farándula, se quedó sin padre a muy temprana edad y su madre, Hannah Chaplin, abandonó el canto para cuidar a sus hijos, trabajando como costurera en un taller de sastrería. Los Chaplin fueron creciendo bajo la tutela materna y aprendieron con ella los secretos de la voz, la mímica y el *music-hall*.

A los diecisiete años se enroló junto a su hermano Sidney con la troupe de Fred Karno, compañía de *pantomima* (53), en donde conoció a su más tarde gran amigo Stan Laurel. En 1906 se embarcaron para Norteamérica y allí abandonó la compañía para hacer sus primeros pasos en el mundo del cine, que ya nunca ha abandonado.

Para seguir la carrera de Charles Chaplin es preciso dividir su labor en cinco etapas: La primera, con Mack Senett, en la que realizó durante un año 35 películas cortas, la mayor parte de compañero de vedettes cómicas de la Keystone: Mabel Normand y Fatty. Entre los filmes en que actuó como mero coprotagonista: *Charlot bailarín*, *La extraña aventura de Mabel*, *Mabel al volante*, *Charlot camarero*, etc. Como realizador y protagonista ya: *Charlot pintor*, *Charlot dentista*, *Charlot nudista*, etc. En esta etapa correaliza con Mack Senett y con Marie Dressler, como compañero en el filme, un largometraje: *El romance de Charlot*.

Con el aprendizaje ya realizado firmó contrato con G. M. Anderson (más conocido con el nombre de vaquero de Broncho Billy), Y realizó para la Essanay catorce filmes: *Charlot marino*, *Charlot boxeador*, *Charlot vagabundo*, *Charlot se quiere casar*, *Carmen* (con Edna Purviance), etc. Es su segunda etapa.

En el año 1916 empezó a trabajar para la Mutual y en el curso de un año dio a conocer doce películas, entre ellas *Charlot patinador*, *Charlot prestamista*, *Charlot bombero*, *Charlot en la calle de la paz* (una pequeña obra maestra), etc. En esta tercera etapa el alza

artística y comercial de Charles Chaplin había subido como la espuma. Sus sueldos eran ya muy crecidos, y al ser llamado -cuarta etapa- por J. Williams, director de la First National, no sólo cobraba ya algo más de un millón de dólares, sino que produjo sus películas con participación de beneficios y propiedad de sus obras y fundó la Chaplin Film Company. Durante este tiempo (1918-1922) fue autor de *Vida de perro*, *Charlot soldado* (excelente), *Día de sol*, *Los verdes pastos* (original y graciosísima), *Charlot y la máscara de hierro*, *Día de paga*, *El peregrino* (pieza superior en el repertorio chapliniano) y la maravillosa *El chico*, con Jackie Coogan.

Por fin, en el año 1923, y para la compañía United Artists, formada por Mary Pickford, D. W. Griffith y Douglas Fairbanks y él mismo, produjo *La opinión pública*, película conocida por el título de *Una mujer de París*, mezcla de drama y corrosiva comedia en la que Chaplin no aparecía en la pantalla, limitándose a la dirección. En 1925 (54), su mejor obra, película fuera de serie, chaplinesca cien por cien: *La quimera del oro*, con un fragmento ya clásico en el cine: su danza de los panecillos, y una concesión rara en Charlot: un final feliz. Siguen *El circo* (1928), llena de gags insospechados; *Luces de la ciudad* (1930), su obra más sentimental y una de las mejores; *Tiempos modernos* (1935), crítica acerba del maquinismo y de la automatización del individuo; *El gran dictador* (1940), sátira terrible de Gobiernos totalitarios como el fascista y el nazi; *Monsieur Verdoux*, divertida pirueta trágico-cómica (con guión de Orson Welles) sobre las andanzas de un moderno Landrú; *Candilejas* (1952), un éxito mundial que marcó la desaparición del personaje Charlot, obra autobiográfica llena de emoción y nostalgia; *Un rey en Nueva York*, realizada en Inglaterra y que es una ácida crítica de las costumbres norteamericanas. Finalmente, como director y en un pequeño papel, *La condesa de Hong-Kong*, en color (1966), con Sofia Loren y Marlon Brando, comedia que, desde luego, no añade nada a la valía de la obra chaplinesca.

Otro grande del cine es Erich von Stroheim. Nació en Viena en 1885 y es muy probable que perteneciera al ejército austriaco con el rango de teniente de caballería. Emigró a Estados Unidos antes de la guerra del catorce.

Después de desempeñar diversos y variados oficios, y a consecuencia de su físico, logró hacer de extra en algunas películas. Después pasó a asumir la dirección de *La ley de las montañas*. En 1923 dio una muestra de su talento en *Esposas frívolas*, donde interpretaba, además, el papel de un aventurero ruso que se hacia

pasar por un coronel zarista emigrado. Seducía a la hija del embajador americano, le chantajeaba y, después de dejarla morir en un incendio, seducía sucesivamente a su doncella y a una cándida muchacha, cuyo padre asesinaba al cínico impostor y lo arrastraba moribundo hasta una cloaca. Un tema crudo llevado al cine con toda su repelente fuerza. Después del rodaje de *Esposas frívolas*, y siguiendo dentro del ambiente de Europa central, que tan bien conocía, comenzó Los amores de un príncipe, ambientada en la corte imperial austriaca, pero al sobrepasar el presupuesto fue sustituido por Rupert Julien, quien acabó la película respetando la tónica iniciada por Stroheim. Abandonó la Universal y pasó a trabajar con la Metro-Goldwin-Mayer, para la que, sobre la novela de Frank Norris, realizó una de las mejores películas de la historia del cine: *Avaricia* (55) (923). Trata de un hombre dotado de una fuerza extraordinaria, de un corazón sentimental, que viaja en compañía de un dentista ambulante del que aprende el oficio. Se traslada a San Francisco, empieza a ejercer su profesión, se casa con una muchacha de origen alemán y es denunciado, por no poseer el título, por un antiguo amigo de su mujer. Esta -después de haberles tocado una pequeña fortuna en la lotería- empieza a enfermar de avaricia, comprando desperdicios para comer ella y su marido, que está sin trabajar. Mactague (Gibson Gowland) mata a su mujer, recoge los ahorros y huye, siendo perseguido por Marcus (Jean Hersholt), el antiguo novio de su mujer (Zasu Pitts). Al final, en pleno desierto, perseguido y perseguidor morían de sed juntos y encadenados.

Esta pieza maestra de la observación y de las debilidades humanas fue llevada por Stroheim con una maestría difícil de superar. Obra naturalista y de cuidada elaboración, tuvo una duración original de cinco horas, pero fue montada en una última versión comercial para menos de tres horas ante el desespero de Stroheim. *Avaricia*, rodada en escenarios naturales (San Francisco, el Valle de la Muerte, etc.), es la gran obra del realismo cinematográfico norteamericano y una de las mejores del cine mundial.

Después fue obligado a realizar *La viuda alegre* (con John Gilbert y Mae Murray), en la que mostró también su juicio corrosivo sobre la aristocracia austrohúngara.

Más tarde, *La marcha nupcial* y *Luna de miel*, de nuevo feroces sátiras sobre la nobleza del mundo de los Habsburgo, y por último, *La reina Kelly* (1928), con Gloria Swanson, película interesantísima pero inacabada, cuya versión circulante es sólo un trailer de lo que Stroheim pretendía en realidad. Después, «el hombre a quien usted

le gustaría odiar», como decía el slogan publicitario con que se le lanzó como actor, se ve obligado a actuar constantemente en el papel de maldito oficial teutón, exceptuando una inolvidable película de Renoir, *La gran ilusión*.

Este director audaz y violento, crítico implacable de una sociedad degenerada, murió en Francia, cerca de París, en 1957, cuando la afición francesa comenzaba a tributar mercedisimos homenajes a su figura y obra.

Entre los grandes del cine mudo americano hay que seguir las huellas de tres emigrados que nos dejaron películas que merecen gran atención: Lubitsch, Sjöström y Murnau.

Ernst Lubitsch (56) se permitió jugar con un tema tabú en el entonces puritano mundo hollywoodense, regido moralmente por el implacable código Hays; este tema era el matrimonio, con el que Lubitsch jugó en vaudeville para darnos tres deliciosas comedias: *Paraíso prohibido*, *Tres mujeres* y *Comediantes*, pero, sobre todo, *El abanico de lady Windermere* (1925), según la obra de Oscar Wilde, que Lubitsch realizó con el concurso de Ronald Colman, sin apenas títulos y con una gracia e ingenio que no desmerecen en absoluto de la obra original.

Victor Sjöström realizó dos películas muy dignas de consideración: *La carta roja*, diatriba contra el puritanismo (con una emotiva Lilian Gish), una cinta sobre la obra de Selma Lagerlöf; *El emperador en Portugal* y *El viento*, con Lilian Gish y Lars Hanson, cine de la mejor calidad y verdadero poema sobre la lucha de un ser contra la Naturaleza.

Friedrich W. Murnau dio al cine universal una obra maestra: *Amanecer*, en 1927. *Amanecer* es un dechado de técnica (*travellings*, planificación, panorámicas logradas) con un primor narrativo y una interpretación de gran calidad (George O'Brien y Janet Gaynor). Expresionismo al servicio de unos personajes cuya hondura psicológica está perfectamente explicada y es comprensible para todo público, *Amanecer* es la gran película de un director cuyas mejores armas eran su delicado *lirismo cinematográfico* (57) y su sentido realista.

Después de esta importante obra realizó *Los cuatro diablos*, *El intruso* y *Tabú*, en colaboración con Flaherty, canto de amor pagano y ataque directo a las bárbaras costumbres de algunos pueblos de las islas del Pacífico, que dejó sin montar. En 1931, y a la edad de cuarenta y dos años, víctima de un accidente de coche, murió en plenitud de su saber cinematográfico el que fue un malogrado y

genial director de cine, Friedrich Wilhelm Murnau.

Realizador extraño, a caballo entre lo comercial para el gran público y la obra de arte para el entendido, mezcla de Stroheim y Lubitsch, cineasta contemporáneo a quien se ha rendido público homenaje recientemente en el Festival Internacional de San Sebastián, pasándose un ciclo de sus películas más significativas, es el austriaco Joseph van Sternberg, un director distinto y personalísimo, actor en la etapa muda en dos filmes famosos y de gran categoría: *Las noches de Chicago*, descripción realista de los fuera de la ley, los inadaptados sociales que viven peligrosamente y en donde por primera vez se rodea al *gangster* (58) de una aureola de valentía y arrojo. El otro filme -y más acabado todavía- es *Muelles de Nueva York* (1928), aguafuerte de unos desgraciados amores entre dos parias de la sociedad. En Sternberg hay un cuidado extremo por el detalle, una creación de ambientes y un sentido formal de la composición perfectos. Ha contado para ello con un equipo muy completo, como Bert Glenon y Harold Rosson en fotografía; Ben Hecht como escenarista y un grupo de buenísimos actores, como George Bancroft y Clive Brook o actrices como Betty Compson o Evelyn Brent. Sternberg es un realizador con una especial magia para la imagen y la recreación de atmósferas.

Hagamos por último una merecida referencia a *Soledad*, del húngaro emigrado Paul Fejos, película de un encanto y una ternura memorables en donde dos modestos empleados neoyorquinos se pierden entre la muchedumbre durante un día de fiesta en el parque de atracciones de Caney Island, para volverse otra vez a encontrar. Emotiva película también la que nos legó King Vidor: *La multitud* (1928), historia de sana ambición fracasada y donde el individuo es absorbido por la masa como un pequeño engranaje más.

En los albores del año 1929, un hallazgo sensacional revolucionaría el cine silencioso norteamericano. Una primera etapa en la historia del cine estadounidense iba a ser superada. Siguió el Código Hays haciendo de las suyas, continuó el reinado del *star-system* (Rodolfo Valentino en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, el archifamoso dúo, matrimonio en la vida real, Pickford-Fairbanks, ella en películas como *Rosita* o *Pollyana*, él en *Robin de los Bosques*, *El ladrón de Bagdad*, *El signo del Zorro*. arquetipos respectivamente de la ingenua girl americana y del sonriente sportman yanqui). El productor comenzó en los estudios una lucha sorda y cruel contra el creador de la película, después de los geniales «fracasos» de Griffith y Stroheim.

Un joven llamado Ford heredó espiritualmente de Ince la temática del Oeste, se empezaron a conocer los nombres de King Vidor (*El gran desfile*) Tod Browning (*El pájaro negro*), Frank Borzage, Howard Hawks, Clarence Brown (uno de los lanzadores de la «divina Garbo»), etc.; *vedettes* de la época fueron también Gloria Swanson, Mae Murray, Clara Bow Wallace Reid y Ramón Navarro, entre los más destacados, además de la citada *Mary Pickford* (59), «La novia de América».

LA IRRUPCION DEL SONORO

El arte cinematográfico se volvió poco a poco arte industrial y, por tanto, económico. Los trusts de Wall Street estaban al borde del crack cuando el hallazgo sensacional apareció en Estados Unidos: el 23 de octubre de 1927, un oscuro actor de origen judío cantó y habló en la primera cinta parlante del mundo: *El cantor del jazz*.

En forma muy resumida, el proceso del sonoro, que

culminó con *El cantor del jazz*, fue el siguiente: La potente sociedad Western Electric tenía ya unas experiencias muy adelantadas sobre el sonoro, pero, por conveniencia comercial, les interesaba un socio que estuviera dentro del mundo del cine. El mayor de los hermanos Warner, cuya productora iba languideciendo e incluso comenzaba a ir hacia la bancarrota, conoció la noticia y se ofreció a colaborar con la Western Electric para intentar explotar conjuntamente el nuevo invento.

Ya en octubre de 1926 habían presentado los Warner un programa sonoro teniendo como base del mismo -amén de unos cortos con coros, solista y orquesta filarmónica- la película *Don Juan*, de Alan Crosland, con John Barrymore como intérprete, y cuya parte sonora era una partitura musical de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, sincronizada con la acción de la película.

En enero del año siguiente, William Fox realizó una sesión similar y, por fin, el 23 de octubre de 1927 (60) los Warner presentan *El cantor del jazz*, de Alan Crosland y teniendo como protagonista principal al cantante Al Jolson, que no sólo cantaba, sino que también hablaba en el filme. El éxito fue grande en Estados Unidos, y dos años más tarde, en Europa.

Se comenzó a considerar la novedad, a pesar todavía de algunos escépticos del nuevo sistema, como muy interesante y necesaria en el mundo filmico y se empezó a -adoptar a buen paso y con carácter que sería definitivo el sonoro en las películas. El cine silencioso había muerto. ¡Viva el cine sonoro!

La llegada del sonoro a Europa produjo en un principio estupor y cierto retraimiento ante aquella nueva técnica. Surgió entre algunos grandes directores, como Chaplin, Eisenstein y Murnau, un desdén hacia el cine hablado más que hacia el sonoro en sí, que admitían bajo la forma de música de fondo, ruidos, etc., pero desconfiando del “mucho hablan”. En gran parte tenían razón. Una avalancha de obras teatrales se enseñorearon de los estudios americanos y europeos. Al principio fascinaron los sonidos pronunciados por actores favoritos, pero bien pronto las adaptaciones teatrales, casi exclusivamente fotografiadas, llegaron a hacerse farragosas y monótonas para el espectador.

Sin embargo, *Melodias de Broadway*, de Harry Beaumont y Edmund Goulding, con Bessie Love y Anita Page, recibió en 1929 el *Oscar* (61) y sugirió ya lo que podía dar de sí en un futuro la innovación del sonoro. Junto con esta película, King Vidor, un futuro director de primera fila que empezaba como extra en Hollywood, realizó *Aleluya* (929), toda ella interpretada por gente de color y en donde se expresaban el ritmo y el alma del pueblo negro con una perfección que le hace pertenecer a la categoría de obra clásica.

Mientras en Alemania se realizó con sonoro y con gran éxito *La noche nos pertenece*, de Carl Froelich, en Francia se rodó otra versión, igualmente sonora, dirigida por Henri Roussell, que igualó en éxito a la versión alemana. La moda de tratar argumentos similares en distintas versiones internacionales se enseñoreó de pronto del cine. Así, el caso de George Hill en *Big House*, con Wallace Beery en la versión norteamericana, Charles Boyer en la francesa y Juan de Landa en la española. Jacques Feyder dirigió a la «divina Greta» en las versiones sueca y alemana de la obra de O’Neil *Ana Christie* (62), mientras que Clarence Brown la dirigió en la norteamericana, sin duda la más conseguida. La casa Paramount, adivinando un gran negocio en las versiones múltiples, monta unos estudios en Joinville, no muy lejos de París, donde se realizaban en cadena versiones en francés, italiano, alemán y español. El resultado fue una Babel cinematográfica. Las obras salidas de In Paramount-Joinville eran mediocres y se adivinaba en

ellas un acabado imperfecto, consecuencia de rodar casi «contra reloj» y en condiciones demasiado mercantilizadas.

El sonoro, pues, se fue imponiendo, pero no al ritmo norteamericano. El empresario y el explotador de salas cinematográficas tenían que renovar sus locales y adaptarlos a las nuevas exigencias técnicas. Además, con el sonoro, el espectador se desconcertaba, sobre todo al principio, como en el caso de Inglaterra, donde la gente se regocijaba del acento yanqui de las películas norteamericanas.

En este marasmo de versiones múltiples, subtítulos y asombros auditivos surgió, ideado por el técnico cinematográfico Jakob Carol, cuando volvía de Estados Unidos a Europa, la innovación de lo que iba a allanar todos estos obstáculos e iba a ser también paradójicamente un lastre artístico en el mundo del cine: el *doblaje de películas* (63).

Dio comienzo el año 1930 con los ojos puestos en el joven invento, que pronto fue estudiado, matizado y definitivamente adoptado para las realizaciones por todos los directores de cine.

En Alemania, el nazismo se había adueñado de la situación Y comenzó a infiltrarse en el mundo del cine hasta imponerse en él y utilizarlo como vehículo de propaganda del partido.

Leni Riefenstahl, la favorita del cine nacionalsocialista, rodó *El triunfo de la voluntad*, cinta hecha para mayor gloria de las fanáticas masas pro hitlerianas y de las tristemente célebres SS. En el año 1936 filmó con abundancia de medios un extraordinario documento sobre las *Olimpiadas de Berlín* (64). Riefenstahl rodó durante la guerra diversos documentales del frente, y uno muy célebre sobre las matanzas de Katyn (Polonia), versión según la cual pareció ser masacrada por los rusos la flor y nata del ejército polaco. A principios de 1960, Leni Riefenstahl quiso dar unas conferencias sobre cine en Inglaterra, pero fue abucheada, siendo su visita impopular en Gran Bretaña.

Otros directores alineados en las filas del partido fueron Luis Prenker, autor del Far-West germanizado *El emperador de California*, con Hans Albers de protagonista; Franz Wessler, autor de una película glorificando al héroe nazi Horst Wessel, muerto en las luchas políticas callejeras y que salió al gran público con el nombre de *Hans Westmar*; Hans Steinhoff, que se especializó en películas-panfleto contra los enemigos del Eje (*La lucha heroica*, *El presidente Krüger*), o bien se deshacía en panegíricos sobre la savia joven del nazismo en *El joven Quex*; Veit Harlan dirigió *El*

judío Suss, de clara tendencia antisemita. En 1943 el cine nazi lanzó *Las aventuras del barón Münchhausen* (65), de Joseph van Baky, en agfacolor y con gran aparato escénico, filme pretencioso y bastante mediocre que tuvo, sin embargo, gran popularidad. Surgieron también las inevitables películas de guerra: *Stukas*; *GPU, terror* (sobre la policía secreta rusa), *Ala gloriosa*, etc., en donde no había más héroes que los alemanes. Con todo, y pese a que el doctor Goebbels, ministro de Prensa y Propaganda del imperio nazi, quería para el cine germano «su *Potemkin*», del período 1930 a 1945 bien poco queda como cine de calidad. Sólo dos hombres, Fritz Lang y Georg Wilhelm Pabst, dieron prueba de su capacidad artística y de su (tibieza política) hacia las esferas hitlerianas. Lang realizó *Los asesinos están entre nosotros*, velada alusión a los sectarios del nazismo, título que debió de cambiar por el de *M* (o *El vampiro de Düsseldorf*), estudio detallado de un psicópata que asesina a los niños y que es buscado y condenado por el hampa de Düsseldorf, que anda acosada por la policía a consecuencia de los espantosos crímenes. La película era en el fondo dominada por el tema favorito de Lang: *el sentido de culpabilidad* (66). Peter Lorre hacía una creación del enfermo mental asesino, así como Gustav Gründgens, famoso actor alemán de teatro. Después, y al convertirse su esposa, Thea van Harbou, en ferviente nazi, Lang se divorció y salió de Alemania camino de Estados Unidos, rodando antes, en Francia, *Lilión*, según la obra del húngaro Ferenc Molnar.

Pabst realizó *Cuatro de infantería*, denuncia de los horrores de la guerra, y después, sobre una adaptación de Bertolt Brecht, el famoso autor y director teatral, tuvo un sonado éxito con *La ópera de cuatro chavos* (1931), sobre las curiosas relaciones entre policías y rufianes en el Londres del 1900. Fue y es célebre la música de Kurt Weil *Mac The Knife*, tema principal de la película. *La tragedia de la mina*, llamada de hermandad entre alemanes y franceses a propósito de un accidente minero, fue el último filme internacional de Pabst. Oprimido por la situación política del país, Pabst rodó una nueva versión de *La Atlántida* (1932) (con la bella actriz Brigitte Helm) y se exilió a Francia, donde realizó un *Don Quijote* (1934) algo sui generis, con una bella fotografía y un profundo respeto hacia la figura de Alonso Quijano, interpretado por el notable *cantante* (67) ruso Feodor Chaliapin. En el año 1939, Pabst fue admitido otra vez en la Alemania nazi, donde ya no volvió a ser el mismo de antes.

Queda todavía una película muy significativa que reseñar: *El ángel azul*.

Llamado por la UFA, Joseph van Sternberg llegó a Alemania para rodar un guión extraído de una novela de Heinrich Mann, titulada *El profesor Unrath*. Cuenta cómo un profesor es seducido por una cantante de *music-hall*, de tal manera que acaba degradándose y destrozando su vida. Así nació *El ángel azul* (1931), con Emil Jannings de protagonista y un descubrimiento personal de Sternberg: una oscura cantante de Berlín, cuya voz ronca y cuyas piernas esbeltas serían célebres en todo el mundo: *Marlene Dietrich* (68). La película es un melodrama de alto estilo que la crítica calificó como obra maestra del «realismo fantástico», gracias a la inteligencia de Sternberg.

Dos excepciones dignas, alejadas de las cintas adictas al régimen nazi, fueron *Vientres helados*, del comunista búlgaro Slatan Dudow, que fue prohibida en Alemania, y *Muchachas de uniforme*, de Leontine Sagan, estudio delicado sobre el afecto humano y ternuras equivocadas entre profesora y alumnas de un internado de señoritas.

En Francia, René Clair, gracias al equipo sonoro que la Tobis instaló en su estudio, preparó su primera película hablada: *Bajo los techos de París*, homenaje a la capital de Francia, rodada dejando improvisar cortos diálogos a los actores sobre un argumento ya fijado y aprovechando los ruidos y efectos sonoros con indudable eficacia. La película no fue bien comprendida por el público, quizá abotargado por la moda del teatro filmado, moda que sólo pudo salvar en parte Marcel Pagnol en *César*, *La mujer del panadero*, etc., que las trató con mucho cuidado por ser él mismo *autor* (69) y realizador de sus obras, así como Sacha Guitry, el original autor dramático ruso-francés, en películas como *La novela de un tramposo* (película muda en realidad que tenía la originalidad de una voz en off que contaba la historia) o *Las perlas de la corona*, y que más tarde, en los años 50, realizaría tres frescos de la historia de Francia, abordados con su peculiar estilo y gran elocuencia (*Si Versalles me fuera contado*, *Napoleón* y *Si París nos fuera contado*).

Sin descorazonarse por el tropiezo comercial de su primera obra hablada, Clair acometió la realización de una serie de buenas películas, entre las que hay que destacar *El millón*, una opereta de *gangsters*; *14 de Julio*, evocación popular de la fiesta nacional francesa; *París dormido* y *El último millonario*, en donde en forma burlesca se cuenta cómo un loco gobierna un pequeño país, argumento premonitorio de lo que empezaba a pasar en el vecino país alemán.

Después, en Inglaterra, René Clair (70) realizó una acertada

humorada, *El fantasma va al Oeste*, graciosas desventuras de un nuevo rico yanqui que pretende desmontar un castillo escocés para trasladarlo, piedra por piedra y con fantasma incluido, a sus tierras de Norteamérica. Volvió a Francia y comenzó un nuevo experimento, empleando actores no profesionales. La película quedó sin acabar y en el verano de 1940, después de parar el rodaje de *Aire puro*, Clair embarcó para América, alejándose de la hecatombe nazi.

Jean Renoir, hijo del conocido pintor Auguste Renoir, llegado al cine por influencia de su esposa Catherine Hessling a quien dirige en *Naná* (1926) y *La pequeña vendedora de cerillas* (1928), realiza con Michel Simón *La purga del Bebé*, transposición literal a la pantalla de la obra de Feydeau. Después, *Tony* y *El crimen del señor Lange*, con el gran actor Jules Berry (con guión de Prevert), donde un antiguo patrono sin escrúpulos acaba siendo asesinado por los obreros, que han formado una cooperativa y no quieren volver a ser timados por su ex patrón. Realizó un cariñoso homenaje hacia su padre, el gran pintor impresionista (71), en la película inacabada *Une partie de campagne*. Entre lo mejor de la producción de Renoir está, sin duda alguna, *La gran ilusión* (72) (1937), según guión de Charles Spaak, historia de tres soldados franceses (Gabin, Fresnay y Dalío) que consiguen escaparse de un campo de prisioneros alemán durante la guerra de 1914, que era mandado por un valeroso ex piloto imposibilitado para volar (Erich van Stroheim). Era curioso constatar cómo el marqués de Boldieu (Pierre Fresnay) y Van Rauffenstein (Von Stroheim) sentían una simpatía mutua personal a pesar de ser prisionero y carcelero respectivamente. De igual manera que el mecánico Marechal (Jean Gabin), con rango de sargento, no se trataba apenas con su teniente (el marqués de Boldieu) y comprendía mejor a una simple campesina alemana (Dita Parlo) que a su compañero de fuga (Dalia), banquero en la vida civil. La diferencia de «castas» sociales se hacía en la película bien visible. Era una llamada fraternal de paz en aquellos años precedentes a la Segunda Guerra Mundial, clara y magistralmente explicados en esta gran película. Naturalmente, fue prohibida por los alemanes y poco conocida hasta su nueva exhibición en 1946.

Después de *La gran ilusión*, Renoir realizó una intencionada y patriótica película sobre la Revolución francesa, *La Marsellesa*, filme emotivo, con tema tomado de la novela de Zola *La bestia humana*, y por fin, su mejor obra, *La regla del juego*, pieza distinta y desgraciadamente única en el sabio repertorio de Renoir. La película, que fue prohibida por la *censura* (73) por

«desmoralizadora», es una crítica descarnada contra los convencionalismos sociales y el «salvar las apariencias» de una sociedad francesa en decadencia, en un período tan álgido como fueron los últimos años treinta. Con un tono picaresco, al estilo del dramaturgo Marivaux en sus *Juegos de amor y de azar*, se tejen y destejen una serie de amores y amoríos entre los invitados y la servidumbre durante un fin de semana en el castillo del señor de la Chesnaye, que acabarán fortuitamente en tragedia. *La regla del juego* es una implacable crónica y una de las mejores películas de todos los tiempos.

De Jacques Feyder se puede esperar mucho, a pesar de su paso por Hollywood sin pena ni gloria, aunque esta experiencia le sirvió de mucho para sus futuras películas.

De regreso a Francia rodó *El gran juego* (1934), con Pierre Richard Willm y Françoise Rosay, su esposa en la vida real, y a la que dirigía en numerosas películas. El asunto gira sobre legionarios e historias de amores trágicos, pero todo con una ambientación perfecta. A continuación filmó *Pensión Mimosas*, con Paul Bernard y Françoise Rosay, en la que, en una pensión de familia, se mezclan jugadores, croupiers de casino y una fauna que gira y vive alrededor de la diosa Fortuna.

En 1935 se construyó en las afueras de París, y para el rodaje de *La kermesse heroica*, un asombroso decorado debido a Lazare Meerson, decorador eminente, y que era una fiel reproducción de un pueblecito de Flandes durante la dominación española. El escenario, debido a Charles Spaak, era una pura delicia de humor y de intención en donde las mujeres del pueblo reemplazaban a los hombres en el gobierno del mismo y, en un alarde de ingenio y astucia, lograban una verdadera coexistencia pacífica con un destacamento español, al mando de un gran duque y su comitiva, que había de pernoctar en aquel pueblo de *Flandes* (74).

Otro realizador muy interesante y que está dentro de lo que podríamos clasificar como escuela realista francesa es Marcel Carné, antiguo ayudante de dirección de Feyder. Supo asimismo asimilar inteligentemente las enseñanzas de su maestro, dándole un toque personal a su obra. Comenzó en el cortometraje, pero bien pronto filmó, apoyado por su antiguo maestro, que le dio así su alternativa cinematográfica, *Jenny*, contando con la ayuda de los que serían dos de sus más fieles colaboradores en el futuro: Joseph Kosma en la parte musical y Jacques Prevert, como guionista. En 1937 filmó *Drôle de Drame*, retablo irónico con un fabuloso plantel de actores

franceses como Michel Simon, Louis Jouvet, Jean Louis Barrault y otros, a pesar de lo cual la película fue mal comprendida y no tuvo el éxito que se merecía. Su siguiente película fue *Quai des brumes* (1938), protagonizada por Jean Gabin y *Michele Morgan* (75). El clima del puerto, el dibujo de los personajes vencidos por la vida y la pincelada realista y poética de la película la hacen ser una obra de muy alta calidad cinematográfica. Durante 1938 y 1939 rodó *Hôtel du Nord* y *Le jour se lève*, en la que Jean Gabin daba vida a un protagonista derrotado y rabioso, al estilo de los héroes de Sternberg.

Durante la ocupación de Francia, Carné filmó dos películas: *Les visiteurs du soir* y *Les amants du Paradis*.

Por su calidad media y por su extensa obra cinematográfica (cerca de 60 películas), Julien Duvivier es un profesional del cine con el que es obligado contar. Sus obras más representativas son *Poil de carotte* (1932), emocionante cuento sobre la amistad entre un hombre y un niño, interpretado este último papel por el pecos y bravo actor Robert Lynen, que, como buen patriota, fue fusilado por los alemanes; *La bandera* (76) sobre la legión española -ya que no fue autorizado a filmarla en la Legión Extranjera francesa- y que es un canto al compañerismo y al heroísmo; *Pepe le Moko*, sobre el ambiente pintoresco de la Casbah argelina; *La Belle Equipe* (1926), probablemente su mejor obra y de cuyo final Duvivier hizo dos versiones, una pesimista, en la que Gabin y Charles Vanel fracasaban en todos los aspectos de la vida, y otra optimista, en donde los protagonistas hacían caso omiso a Viviane Romance, la mujer fatal y causa de las discordias entre ellos, y se unían como socios de un próspero negocio; *Carnet de baile* (1937), donde volvió a poner en boga los filmes de sketches. Duvivier es un ducho profesional a cuyas obras quizá les falta algo de aliento original.

De los realizadores que ya estaban en la brecha durante la etapa muda, Abel Gance destaca por *Un gran amor de Beethoven* (1936), con el gran trágico Harry Baur: de Marcel l'Herbier se salva *La comedia de la felicidad* (1939), rodada en Italia con el actor americano Ramón Navarro y dos jóvenes promesas: Micheline Presle y Louis Jourdan; Raymond Bernard destaca en otra versión muy aceptable de *Los miserables*, según la obra de Víctor Hugo y con Harry Baur en el papel de Jean Valjean. Ni Epstein (con la excepción de su *La Tempestaire*), ni Baroncelli volvieron a ser los grandes directores del cine mudo, comenzando ya a realizar películas hombres nuevos. Cabe destacar a Pierre Chenal con *Crimen y*

castigo, de innegable limpieza técnica, o *Alibi*, película policiaca con Louis Jouvet y Erich van Stroheim, género en el que Chenal dio después en Argentina algunas interesantes manifestaciones; Leonidas Moguy, con *Prisión sin barrotes*, sobre la delincuencia juvenil; Marc Allegret, con *El lago de las damas* (1934), según la novela de la popular escritora Vicky Baum, con las revelaciones de Simone Simon y Jean Pierre Aumont, y sobre el tema de los artistas en decadencia (tema ya tratado por Duvivier en *La fin du jour*) y con guión del conocido Henri Jeanson, *Entrée des artistes*, con Louis Jouvet y Odette Joyeux. Henri Decoin, George Lacombe y otros que fueron más conocidos en los años cuarenta habían hecho también su aparición en la década anterior.

El más interesante de los nuevos realizadores fue quizá Christian Jaque, cuya película *Los desaparecidos de Saint-Agil*, sobre el delicado mundo de los niños, revelaba a un director con una soltura técnica digna de ser imitada. Dmltri Kirsanoff, ruso residente en Francia, dirigió a Dita Parlo en *Rapto* (1934), con música de Arturo Honegger, en donde a través de la obra del escritor suizo Ramuz nos ofrece una rara y poética película sobre el conflicto social y humano que causa la barrera del idioma.

Un apartado especial merece *Jean Vigo* (77), hijo del periodista y anarquista Almereyda, que murió ejecutado en la prisión y cuya muerte marcó para siempre a su hijo. Realizó en 1929, y después de algunos cortometrajes de menor importancia, el mejor de todos ellos:

A propósito de Niza, critica amarga y mordaz sobre la burguesía francesa y los rentistas de la Costa Azul. Después, *Cero en conducta*, basada en los recuerdos de su niñez, donde tuvo que pasar por siniestros internados escolares, y en 1934, con Michel Simún, Dita Parlo y Jean Dasté, *L'Atlantide*, sencilla historia sobre un matrimonio y un viejo que viven en una barcaza fluvial. El ambiente melancólico, la amargura de su crítica y el profundo escepticismo son las características de este gran poeta maldito de las imágenes que en su cortísima carrera dejó constancia de una rara e innegable calidad fílmica.

EL CINE DURANTE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL. FRANCIA, RUSIA, ITALIA, AUSTRIA E INGLATERRA

En 1939 estalló la guerra y Francia quedó poco después dividida en dos zonas: la Francia ocupada y el Gobierno títere de Vichy, que gozaba, por lo menos aparentemente, de cierta independencia política.

El aparato organizador alemán comenzó a funcionar en todas las ramas artísticas, y así se fundó la Sociedad Continental, productora germano-francesa, que produciría cerca de 30 películas desde 1941 hasta principios de 1945. El porcentaje de mediocridad es mayor que el de buenas películas, pero también es verdad que el momento no era propicio en ningún aspecto a la realización de obras geniales. A pesar de todo, este periodo revela unas figuras que proseguirían su labor después de la guerra. Henri-George Clouzot se descubrió con *El cuervo*, interpretada por Pierre Fresnay, historia de un pueblo asustado por la delación y las cartas anónimas, estudio agudo de la desconfianza y del temor entre las gentes y alusión camuflada al hombre francés y su situación en los años 40. Paradójicamente, la película pasó censura gracias a ser producida por la productora Continental. Clouzot, después de esta peculiar película, se aisló durante cuatro años de involuntario retiro.

A Robert Bresson se le etiqueta más como un asceta que como un director religioso. Realizador sobrio, meditado y de una técnica formal al servicio de unos temas que generalmente hablan del pecado, de la elevación hacia Dios y la redención del hombre. Estilista despojado de efectismos, Bresson nos da ya en sus dos únicas obras, realizadas durante el periodo 1940 a 1945, *Los ángeles del pecado* y *Las damas del bosque de Boulogne*, toda la espiritualidad y el rigor jansenista que desarrolló luego en su corta pero intensa obra posterior.

Si el ex decorador Claude Autant-Lara, pasado al campo de la dirección, no realizó aún su mejor obra en la Francia ocupada, un

veterano, Jean Gremillon, elaboró tres estimables y cuidadas películas: *Remarques*, con el dúo Gabin-Morgan; *Lumière d'été*, honesta obra, con George Marchal y Madeleine Robinson, y *Le ciel est à vous* (1943), con Madeleine Renaud y Charles Vanel, garajistas de un pueblo provinciano, fanáticos de la mecánica y del vuelo que con su constancia llegan a ser campeones de aviación. El filme era disimuladamente un llamamiento a la resistencia y al patriotismo del francés medio y fue probablemente el mejor filme francés producido bajo la *ocupación alemana* (78).

Un antiguo ayudante de Renoir, Jacques Becker, realizó con primor y con un estilo cercano al mejor cine policíaco *Le dernier atout* (1942); en 1943, con *Goupi mains rouges*, con Fernand Ledoux, hizo un relato de intriga entre labradores y gente de campo, y en *Falbalas*, una minuciosa descripción del mundo de la alta costura parisiense.

René Clement dirigió una obra llena de vitalidad y realismo, verdadera crónica de la labor de la Resistencia en los ferrocarriles franceses: *La batalla du rail*, rodada con una sinceridad y una pasión propias de una situación todavía muy próxima al fresco recuerdo de la guerra.

En la URSS, el cine sonoro encontró dificultades para su expansión por falta de medios para el acondicionamiento de las salas. También influyó el célebre manifiesto de Pudovkin, Eisenstein y Alexandrov, en el que abogaban por un contrapunto sonoro con respecto a las imágenes, pero *no* (79) se mostraban partidarios de las películas habladas. Sin embargo, dos ingenieros rivales entre sí, Tager y Chorine, inventaron y patentaron para Rusia un sistema sonoro que poco a poco empezó a extenderse, pues, según estadísticas fidedignas, en 1934 sólo estaban sonorizadas unas 800 salas de cerca de 26.000 que había a lo largo y ancho de la vasta Rusia.

Imitando los pasos de Lenin, el nuevo Gobierno ruso, bajo el mando de Stalin -para quien los directores de cine debían de ser ingenieros de almas-, acometió la tarea de modernizar las salas de cine.

Siguiendo el rastro de los maestros rusos, Dziga Vertov continuó dando una serie de obras documentales en las que se incluían fondos sinfónicos y un montaje apropiado de ruidos y sonidos. Sus mejores obras son *Sinfonía del bajo Don* y *Tres cantos sobre Lenin* (1934), en donde trataba con apasionado fervor la obra leninista y la difusión del socialismo bolchevique.

Dovjenko realizó *Iván* (1932), sobre su Ucrania natal, filme que no tuvo más que un regular éxito. Pudovkin nos legó *El desertor* (1933), rodada en Hamburgo. El desertor tiene excelentes secuencias, como la represión sangrienta de una huelga, pero el total de la obra no nos hace olvidar el Pudovkin del cine mudo.

S. M. Eisenstein tuvo en un principio la oportunidad de rodar en París, junto con Pudovkin -que pronto regresó a su patria- y Alenxandrov, *Romance sentimental*, que pasó sin pena ni gloria. Viajó a EE. UU. (80), donde el rusófilo y socialista escritor Upton Sinclair le proveyó de fondos para el rodaje en México de un tema libre. Eisenstein, cuyos guiones y proyectos de *Una tragedia americana*, basados en la novela de Theodore Deiser, y *La guerra de los mundos*, según la obra de H. G. Wells, no se habían podido realizar, aprovechó esta oportunidad e impresionó en México cerca de 50.000 metros de negativo. La compañía de Sinclair se impacientó, recogió el material y todo el valiosísimo celuloide filmado fue segmentado antes del toque esencial de montaje que le hubiera dado el maestro ruso.

De los 50.000 metros, unos sirvieron como stock-photos para *Viva Villa*, de Jack Conway; otros para que el productor Lesser lanzara al mercado *Tormenta sobre México*, y, por fin, un filme de Mary Seton, *Time in the Sun*, montado con más mimo y cuidado a instancias de un grupo de admiradores y amigos de Eisenstein.

De regreso a Rusia, Eisenstein fue relegado y se contentó con enseñar -junto con Pudovkin- en el Instituto Cinematográfico del Estado. Poco antes de la Segunda Guerra Mundial el maestro realizó *Alejandro Nevsky*, con el eximio actor Nicolás Tcherkassov, que es un retablo histórico de la guerra entre los caballeros teutones y los rusos. Esta impresionante canción de gesta eslava estaba maravillosamente tratada en un perfecto maridaje entre el sonido (una bella partitura de Prokofiev) y la imagen (debida al excelente Tissé) con secuencias antológicas, como la batalla final entre teutones y rusos, donde los caballeros germanos (quizá visión profética de la futura y finalmente desastrosa campaña de los alemanes en Rusia) quedaban con su ejército destrozado, siendo tragados por las aguas en el deshielo del lago Tchoud.

Obras a tener en cuenta durante este período son la trilogía sobre Máximo Gorki, de Mark Donskor: *La infancia de Gorki* (1938), *Entre los hombres* (1939) y *Mis universidades* (1940), películas todas de gran interés. Vladimir Petroff rodó un colosal *Pedro el Grande*, en donde dio una semblanza de aquel zar, olvidándose quizá

por un momento de su casta monárquica para enaltecer un personaje de la Rusia antigua e histórica.

Tchapaiev, de Serge y George Vassiliev (1934), es la historia de la aventuras que acaecen a un jefe de partisanos durante la guerra civil rusa y que obtuvo por su bella factura y su interés una calurosa acogida nacional.

Nicolás Ekk trató con sensibilidad y realismo el terrible problema de los niños sin hogar por causa de la guerra civil, que se van transformando en vagabundos y delincuentes y que, gracias al espíritu del Estado soviético, se van readaptando de nuevo a la vida laboral y civil.

Aprovechando la idea del documental *Un día del Nuevo Mundo*, rodado en 1940 y antes de la guerra relámpago alemana, y en donde se podían ver a través de un minucioso montaje veinticuatro horas de la vida nacional rusa en todo el territorio de la nación, el cine soviético organizó, con la colaboración de numerosos cameramen, *Veinticuatro horas de guerra en la URSS*, documento precioso de un hecho histórico de importancia universal.

Comienzan las producciones de carácter bélico: *La batalla de Ucrania*, *La batalla de Orel*, *Sebastopol*, etcétera. A consecuencia de la ocupación alemana, los estudios se trasladaron a *Alma Ata*, cerca de la frontera china, donde Donskoi conmovió con su Arco iris, crónica de un pequeño pueblo ocupado por los invasores alemanes. *Frederic Ermler* (81) fue el autor de *El recodo decisivo*, cuyo tema era la batalla de Stalingrado, vista por un estado mayor; prueba difícil, pero lograda, de llevar al espectador al campo de batalla a través de la mentalidad de unos generales.

El viejo maestro Eisenstein volvió a levantar orgullosa y valientemente su sabia cabeza de gran realizador y dirigió en dos etapas, la primera en Alma Ata y la segunda en un Moscú todavía humeante, un impresionante *Ivan el Terrible* (82), rodado con su querido equipo: Tissé (cámara), *Prokofiev* (83) (música) y Tcherkassov (interpretación). Es el relato de un complejo personaje esencial en la historia rusa. Iván el Terrible es una obra cinematográfica con tratamiento de ópera, donde la plástica, el simbolismo de la virtud y bajeza anímica de los personajes son reflejados con una profunda matización. Es la grandeza misma de Rusia lo que Eisenstein quiere explicar. Este filme fue el último gran grito del maestro.

En Italia, a causa del advenimiento del fascismo, las películas fueron en su mayor parte llamadas de entusiasmo hacia una Italia

mussoliniana grande y colonialista. Así, *El escuadrón blanco* (1936), de Augusto Genina; *Escipión el Africano*, de Carmine Gallone, sobre la histórica lucha entre Roma y Cartago y cuya comparación con la Intervención italiana en Etiopía era inevitable, o bien *Luciano Sera, piloto*, de Godofredo Alessandrini; Alessandro Blasetti se especializó en reconstrucciones pseudohistóricas como *El caballero del antifaz*, Héctor Fieramosca y, sobre todo, *La corona de hierro*, con Gino Cervi, Massimo Girotti, Elisa Cegani y Luisa Ferida, tebeo medieval en donde los malos eran las hordas asiáticas venidas del Este -alusión clara al bolchevismo ruso-, que eran al final derrotadas y diezmadas. Junto a este estilo grandilocuente se sucedieron también una serie de películas interpretadas por el entonces galán Vittorio de Sica (que ya dirigió *La puerta del cielo*, cuyo tema es un peregrinaje a Loreto) y que fueron llamadas comedias de «*Teléfono blanco*» (84), una de las cuales destaca por su frescura y encanto: *A las 9, lección de química*, de Mario Mattoli, con Irasema Dilian y Alida Valli. Blasetti se rehabilitó casi completamente de sus «películas-historia» con una deliciosa y neorrealista tragicomedia, *Cuatro pasos por las nubes*, con el gran actor Gino Cervi en el papel de un viajante de dulces que asume por unos días el papel de marido de una campesina en apuros prematurnales.

A pesar de los numerosos intentos de Cesare Zavattini por crear una productora renovadora del género cómico y de los esfuerzos del Centro Experimentale, verdaderos núcleos antirrégimen, fueron los productos gubernamentales salidos de la Hollywood italiana, los estudios Cíneclittá (dirigidos por el hijo del Duce, Vittorio Mussolini), los que inundaron el mercado italiano. Una excepción se escapó a esta regla; esta obra, basada en la novela del escritor norteamericano James Cain, *El cartero llama siempre dos veces*, fue dirigida por *Luchino Visconti* (85), con el título de *Ossessione* (versión francesa debida a Pierre Chenal, y americana a Tay Garnett), con Massimo Girotti y Clara Calamai, donde se narraba un drama amoroso con toda su crudeza y realismo, lejos del tono medio de triunfalismo habitual en el cine fascista. Después, en 1945, había que contar con la llamada escuela neorrealista.

Hagamos una breve referencia al país austríaco, aunque sólo sea por dos realizadores notables, que le dan cierta categoría: Max Ophüls, que rodó con Magda Schneider *Amorios (Libelei)* y Willy Forst, creador original de un genuino filme vienés y autor de *Sinfonía inacabada* (1934), *Mascarada y Mazurca* (1937).

En Gran Bretaña, un emigrado húngaro, Alexander Korda, fue

con su productora el animador principal del cine inglés de la preguerra, con películas como *La vida privada de Enrique VIII*, con Charles Laughton en el papel del monarca inglés.

Buenas películas como *Cabalgata*, de Frank Lloyd, historia de una familia inglesa desde 1860; *La ciudadela*, de King Vidor, según la popular novela de J. Cronin; *Tres lanceros bengalíes*, de Henry Hathaway o *Adiós, mister Chips*, de Sam Wood, inolvidable creación de Robert Donat en el rol de un profesor inglés, son películas de inspiración netamente británicas, aun siendo en realidad producciones norteamericanas. Al estallar la guerra se realizaron una serie de filmes sobre la contienda entre los que hay que señalar *Sangre, sudor y lágrimas*, de Noel Coward y *David Lean* (86), y *San Demetrio London*, de Charles Frend, alegatos patrióticos británicos muy bien realizados y de gran fuerza dramática. En el campo de la comedia, Anthony Asquith nos dio un soberbio *Pigmalión* (1938), con el siempre excelente Leslie Howard y Wendy Miller, adaptación cinematográfica de la obra de Bernard Shaw. Alfred Hitchcock abordó con éxito *Treinta y nueve escalones*, filme de intriga, precedente de sus futuras obras maestras en el género. Jacques Fyder realizó un *Knight without Armour*, con Marlene Dietrich y Robert Donat, episodio novelesco sobre la Revolución rusa, y Michel Powell, *El ladrón de Bagdad*, con June Duprez y Sabú, un encantador relato de fantasía oriental.

A pesar de todos estos filmes de una cierta calidad media, lo verdaderamente importante es la formación de una gran escuela documentalista inglesa que dejó una huella marcada, profunda y fructífera y a la que es necesario prestar la debida atención.

DOS GRANDES GENEROS: EL DOCUMENTAL Y EL CINE DE ANIMACION

En un principio, el cine fue *documental* (87). *La salida de la fábrica Lumiere* o *La llegada de un tren a la estación de Lyon* fueron verdaderos documentos sociales. A finales de siglo, y por orden de los Lumiere, Pathé y otras antiguas productoras, un equipo de grandes operadores -entre ellos el famoso Promio- se dispersaron por el mundo para filmar escenas de la vida real. De este modo, si

por un lado fue posible captar impresionantes documentos como el asesinato de Pedro de Yugoslavia, en Marsella, por otro se filmaron acontecimientos reales reconstruidos en los estudios, como la batalla naval de Santiago de Cuba o la muerte de León XIII. En 1911 se filmaron imágenes de la expedición del explorador Scott al Polo, comenzando así la serie de documentales de *viajes* (88), destacando en 1925 la expedición de Amundsen al Polo Norte y la del almirante Byrd al Polo Sur (1930), entre las más famosas aventuras polares filmadas. Los paisajes tropicales tamó bién fueron tema documental atrayente; así, *En la América del Sur ignota*, de Wavrin, sobre los famosos reductores de cabezas, la tribu de los jívaros, Frank Buck, con su serie *Cazando fieras vivas*, o los dos estupendos documentales que sobre la jungla de Siam (Chang) y de Sumatra (Rango) filmaron a fines de los años 20 los cineastas Ernst Shoedsack y Merian Cooper, y en donde los peligros de la selva eran recogidos con enorme pericia y oportunismo.

Con la llegada del sonoro, estos documentales de tierras lejanas se multiplicaron, acentuándose aún más el exotismo de las películas al poderse escuchar el lenguaje de los aborígenes. Si en Rusia se dio un Dziga Vertov, en Alemania una Riefenstahl y un Arnold Frank, también en Francia, Poirier rodó en Africa y Asia *Crucero negro* y *Crucero amarillo*, respectivamente. En España, Buñuel (89) (1932) realizó, con la ayuda de un amigo al que había favorecido la suerte en la lotería, un documento social crudo y descarnado sobre la miseria y el atraso de los habitantes de la región de las Hurdes: *Tierra sin pan*.

En México, Eisenstein se esfuerza en vano en acabar su exhausta crónica sobre la raza azteca, documento que, como es sabido, se vería fragmentado y sin el montaje del propio autor. En Inglaterra nació una interesantísima escuela documental, cuyo iniciador fue el escocés John Grierson (90), con *Driffers*, sobre la pesca del arenque. Grierson logró arrastrar tras su obra a una serie de jóvenes que se iniciaron y crearon más tarde una importante escuela documentalista británica (91). Así, Arthur Elton y Edgar Anstey, con *Housing Problems* sobre las malas condiciones de vivienda en los suburbios de las grandes ciudades inglesas. A citar, Paul Rotha (*Contact* y *Face of Britain*), John Taylor (*Los londinenses*), Basil Wright (*Canción de Ceilán* y *Correo de noche*, sobre el tren Londres-Edimburgo y su reparto de cartas), Alberto Cavalcanti, el brasileño (*Coal Face*, sobre las minas de carbón), Len Lye, Humphrey Jennings (*Lily Marlene* o su irónico y amargo *Diario para Timothy*, realizado

un poco antes de su muerte), Harry Watt, colaborador de B. Wright en *Night Mail*, quizá la mejor obra de la escuela, en *Nueve hombres o The Overlanders* (1945), narración del traslado del ganado australiano por temor a la invasión japonesa.

Sobre la guerra en el desierto del legendario Rommel, Roy Boulting realizó un precioso documento, cuyo estilo fue imitado por otros.

Los distintos ministerios, así como los grandes consorcios industriales, apoyaron financieramente estas obras, verdaderos tratados sociales, industriales y técnicos, además de valiosísimas obras cinematográficas. Su estilo o influencia fueron enormes para todo el cine británico posterior.

Después de la guerra, el documentalismo, en lugar de perder pujanza, fue consolidándose más y más. Thor Heyerdahl filmó *La expedición de la Kon-Tiki*, balsa que cruzó el Pacífico después de mil peripecias; Maurice Herzog nos dio su *Victoria sobre el Anapurna*, la famosa montaña del Himalaya; J. Cousteau, *El mundo del silencio*, con Louís Malle como ayudante, y *El mundo sin sol*, verdaderas y fascinantes aventuras submarinas. Los italianos Mario Craveri y Enrico Gras comercializaron el género y realizaron unos pseudodocumentales sobre América del Sur (*Continente perdido*), mientras G. Jacopetti, P. Cavara y F. Prosperi rodaron *Este perro mundo*, apoyándose en costumbres curiosas de algunos países.

En Suecia, el pintor pasado al documental Arne Suckdorf, con un estilo poético, rodó entre sus más acertadas obras *Viento del Oeste*, *La gaviota* y *El viento y el río*.

En Francia, Clouzot filmó su asombroso *El misterio Picasso* (92); Franju, *Le sang des bêtes*; Christs Marker, *Domingo en Pekin* y *Le joli Mai*; Albert Lamorisse, dos pequeñas obras maestras: *Crin blanca* y *El globo rojo*; Alain Resnais, *Van Gogh*, *Guernica* (basada en el cuadro de Picasso), *Noche y niebla* (sobre los campos de concentración y exterminio); George Rouquier, *Farrebique*, con tema de una familia de campesinos franceses; Frederic Rossif, *El tiempo del ghetto*, y François Reichenbach, con *América insólita* y *Los marines*, etc. En España, además de García Viñolas (*Boda en Castilla*), López Clemente (*Balele*) y otros, Javier Aguirre destaca por el conjunto de su obra documental con *Tiempo dos*, *Playa insólita*, *Pasaje tres* y *España insólita*.

Un documentalista especial por su obra es Joris Ivens, realizador entre otras de *Puente de acero*, *Lluvia*, en su Holanda natal; *Konsomol*, en Rusia; *Borinage*, en las minas belgas; *Tierra de*

España (1937), sobre la guerra civil española; *Cuatrocientos millones en China* sobre la resistencia contra los japoneses; *La paz vencedora*, en Polonia, *La Seine a reconstruyó París*, entre sus últimas producciones. Hay una amalgama de poesía realista y búsqueda del tema social en toda la obra de este *holandés* (93) errante y trotamundos del documental.

Además del documentalismo que hemos señalado, existen también las ramas del filme sobre el arte (Resnaís, por ejemplo), el filme didáctico o el científico, del que Jean Painlevé es un verdadero representante, tocando temas tan variados como el hipocampo o caballito de mar, los vampiros o los cangrejos, cortometrajes de vulgarización zoológica de un incalculable valor científico.

En Estados Unidos, Louís de Rochemont creó un semanario filmico titulado *La marcha del tiempo*. Durante la guerra mundial, Capra realizó *Por qué combatimos*; Wyler, *Memphis Belle*, sobre los bombarderos de gran alcance, y Garson Kanin, *La verdadera victoria*, sobre la guerra del Pacífico. Documentales independientes, pero de un interés muy apreciable, son: *El río*, de Pare Lorentz; *Tierra nativa*, de Leo Hurwitz y Paul Strand, sobre las «manchas» negras estadounidenses: la ultraderecha americana, el Ku-Klux-Klan, el linchamiento y el racismo. Sidney Myers nos habla sobre el barrio negro de Harlem y Herbert Biberrmann, en *La sal de la tierra* (94), nos relata una justa huelga de mineros que tiene como alma a una valerosa mujer.

Hemos dejado para último lugar al gran maestro del cine documental: *Robert Flaherty* (95), nacido en el estado norteamericano de Michigan en 1884 y fallecido en Nueva York en 1951.

Cursó estudios en la Escuela de Minas de su región natal fue más tarde explorador en tierras árticas y comenzó en el cine como amateur poco antes de la Primera Guerra Mundial. A la edad de cuarenta años abordó el cine en gran profesional y realizó en tierras polares *Nanouk*, sobre la vida de los esquimales, motivo inédito en el cine, filmado en toda su realidad, y siendo sus protagonistas verdaderos nativos que hacían de actores de su propia vida. Después de *Nanouk* (1922), y por cuenta de la Paramount, Flaherty pasó dos años en una geografía completamente opuesta al escenario de su primer filme, las islas del Pacífico. De su estancia allí nació *Moana* (1926), canto de los habitantes isleños a su vida feliz y a su clima privilegiado. *Moana* es, en cierto modo, la antítesis de *Nanouk*, El filme no gustó por carecer de romance y folklore comercial, y

Flaherty, aprovechando el escenario, filmó una película con todos los ingredientes para convencer al gran público: *Sombras blancas de los mares del Sur* (96), con los actores profesionales Raquel Torres y Monte Blue y un codirector llamado Van Dyke. Rodada en Tahití, contaba la vida de los pescadores de perlas, explotados sin piedad por los hombres blancos sin escrúpulos. Disconforme por la vulgaridad de algunas partes del guión, Flaherty se retiró de la película. A pesar de ello, el filme tiene, en parte, bellas e interesantes secuencias.

En 1931 se asoció con Murnau y rodó *Tabú*, alegato contra las supersticiones y los ritos paganos de los maorís, pero Flaherty, disconforme también con ciertas exigencias de producción, abandonó el rodaje antes de que fuera finalizado.

Llamado por la incipiente escuela documental inglesa, llegó a Gran Bretaña y de 1932 a 1934 rodó su obra más característica: *Hombres de Arán*, filmada en una isla azotada constantemente por *el viento y el mar* (97), cerca de la costa irlandesa en el Atlántico. *Hombres de Arán* es una alabanza de la lucha del hombre contra el duro paisaje que le rodea, un himno a la valentía del pescador en perpetua pugna con el embravecido mar, una de las películas más hermosas del cine.

Flaherty pasó después a la India y filmó con el hermano de Alexander Korda, Zoltan Korda, *Sabú* o *Toomai de los elefantes*, según la obra de Rudyard Kipling, película que significó el descubrimiento como actor de un muchacho llamado Sabú. De regreso a Estados Unidos, produjo *The Land*, documental que por su pesimismo -había un montaje alterno de un barco repleto de cereales y una vista de unas tierras áridas, y sus habitantes, famélicos y derrotados por el suelo improductivo- fue prohibido para su exhibición por el Ministerio de Agricultura norteamericano. *The Land* (La tierra) era un sincero documental que ponía el dedo en la llaga de uno de los grandes males de EE. UU.: el abandono completo de algunos de sus Estados sureños.

Por último, y en tierras de Louisiana, filmó *Louisiana Story* (1948), otra vez con su *leitmotiv*: el conflicto del hombre y la naturaleza, del que dio veraz testimonio en bellísimas imágenes que han quedado para la posteridad.

LOS DIBUJOS ANIMADOS

El cine de animación es por sí mismo un género completo y con personalidad propia. Si el francés Emile Reynaud fue el pionero del mismo, en América, Stuart Blackton lo perfeccionó, filmando imagen por imagen (en *La estilográfica mágica*, la pluma dibujaba las figuras ella sola), contribuyendo así al nacimiento de este género, idea que aprovechó Emile Cohl en Francia para aplicarla al dibujo y darle así forma de animación. Pat Sullivan creó el gato Félix y los hermanos Dave y Max Fleischer dieron vida, hacia 1920, al payaso Coco, serie de animación que hoy pasa en TV española en una versión más moderna -que sale de un tintero para hacer sus travesuras-. Más tarde crearon al personaje *vamp* del cine de dibujos animados Betty Boop, mujer aniñada y mezcla de *pin-up* e ingenua, caricatura de la vedette norteamericana de los años 1925 al 1935. El personaje fue implacablemente suprimido por las ligas de decencia estadounidenses. Sin desanimarse, *Dave Fleischer* (98) creó el legendario Popeye, el marinero invencible gracias a las espinacas y que en un principio fue personaje creado por el dibujante Segar para una campaña de publicidad de este vegetal. Popeye, junto con su Rosarito, salían siempre vencedores del gigantesco Bruto.

Con los debidos respetos a las demás cinematografías cultivadoras de este género, fue Walt Disney el verdadero ennoblecedor del mismo. Nació en Chicago en 1901 y murió recientemente, dejando tras de sí un verdadero imperio del dibujo animado.

Después de producir en 1929 la serie *Sinfonías tontas*, entre las que destacan *En el viejo molino* y *Danza macabra*, con fondo musical de Saint-Saens, nació *Mickey Mouse* (99), el primer animalito popular en el dibujo animado -después del gato Félix, de Pat Sullivan-. Las andanzas del ratoncito iban acompañadas de un fondo musical apropiado a la imagen e interpretado graciosamente por los animalitos de turno. *Los tres cerditos* constituyeron ya un triunfo en la fabulosa carrera de Disney. Surgieron después una galería de personajes -Goofey, Bucéfalo y, sobre todo, el pato Donald y Pluto- que quedarán como únicos en el género del dibujo animado. En 1938, Disney emprendió la arriesgada tarea de un largometraje animado que fue su consagración popular y comercial: *Blanca Nieves y los siete enanitos*. Animado por el éxito, siguió con *Pinocho* (1940),

Dumbo (1941) y *Bambi*. En su obra más ambiciosa, *Fantasia*, malograda por estar tomada en un tono totalmente serio que no le va a Disney, destaca el corto *El aprendiz de brujo*, según música de Paul Dukas, que es de antología. En 1945, *Los tres caballeros*, con personajes reales y dibujos, una académica y fría *Cenicienta* en 1950, *La bella durmiente* (1958), tampoco digna del mejor Disney; *Merlin* y *Ciento un dálmatas* en 1963. Realizó un renovador cortometraje en estilo moderno, titulado *Historia de la música*, una de las últimas obras de Walt Disney.

Al margen del dibujo animado, Disney fue productor de numerosos filmes documentales sobre la vida de los animales, realizador de muchas cintas para la pequeña pantalla y de largometrajes sobre héroes legendarios norteamericanos.

En Francia destacó Paul Grimault con *La pastora y el deshollinador*, en Inglaterra, Joy Bachelor y John Halas con una *Granja de animales*, según una fábula de Orwell, y Checoslovaquia con el sensacional Jiri Trnka, famoso, además, por sus marionetas.

En Estados Unidos y como pretendidos sucesores de Disney, se hallan Walter Lantz y su pájaro carpintero; Tex Avery, maestro de Freelang (el conejo Bugs), C. Jones (el canario Yaki Doodle) y R. Mac Kimson (el gato Silvestre). Popularísimos han sido también el gato (Torn) y el ratón (Jerry) de Bill Hanna y Joe Barbera, producidas por Fred Kimby, cintas de una comicidad destructiva y frenética con una cuidadísima banda sonora y unas adecuadas voces de animación.

También en Norteamérica la UPA (United Production of America), con Robert Canon (*Gerald Mac Boing Boing*) y Stephen Bosustow, entre los más destacados, han revolucionado el mundo del dibujo animado con un trazo nervioso y agresivo, en las antípodas del blandengue y flojo Disney de *La bella durmiente*, por ejemplo.

El checo Kadel Zeman es un verdadero investigador de fama universal del cine de animación. Creador de sorprendentes trucajes con mezcla de dibujos y figuras humanas, tiene verdaderas joyas en su género, como *Invencción diabólica* o *El barón fantástico* (1962), auténticas piezas expresionistas del dibujo.

El *canadiense* (100) Norman Mac Laren es otro audaz y original realizador del género, con nuevas técnicas como son el dibujo a mano y la impresión del sonoro en la misma cinta. Verdadero artesano, autor de *Blinkity Blank* y *Hen Hop*, entre otras muchas cintas, además de algunas solamente de animación como la graciosa

The Chair, Mac Laren ha hallado una nueva forma de expresión de ese fabuloso e inagotable mundo del cine de animación.

En España pocas y frustradas tentativas ha habido en el campo del dibujo animado. Sólo Francisco Macián, creador del *Mago de los sueños*, interesante y muy digna película, ha sido la nota destacada de nuestra cinematografía dentro del género.

EL APOGEO DE HOLLYWOOD: 1930-1958

Después del caos y el desconcierto provocado por el advenimiento del cine sonoro, las aguas volvieron a su cauce. Hollywood se reorganizó apresuradamente, ya que veía amenazada su supremacía por Nueva York, donde los actores de Broadway rodaban películas musicales -tan en boga durante los primeros momentos del sonoro-, sin tener que desplazarse a la costa del Pacífico, donde se encontraba La Meca del cine. Se sucedieron una serie de *películas musicales* (101), como *El cantor del jazz* y *El desfile del amor*, de Lubitsch, opereta interpretada por Jeannette MacDonald y Maurice Chevalier para la Paramount, y que conoció un feliz éxito en Europa. De entre los filmes más destacados en 1930 podemos citar una epopeya del Oeste dirigida por Raoul Walsh: *The big trail*. El hoy veterano actor Edward G. Robinson se reveló en un filme de gangsters, *El pequeño César*, de Mervyn Le Roy. Greta Garbo habló por primera vez -con una voz algo ronca y personalísima que sorprendió en un principio a los auditorios- en *Ana Christie*, junto con la gran actriz de carácter Marie Dressler. También dos películas sobre los heroicos y arriesgados aviadores de la guerra del catorce, *Los ángeles del infierno*, con la novel Jean Harlow, y *La patrulla del amanecer*, con Douglas Fairbanks hijo y Richard Barthelmess, son dos ejemplos modelos del cine de acción norteamericano.

Era el año de la gran película inspirada en la obra del novelista alemán Erich Maria Remarque, adaptada por el dramaturgo Maxwell Anderson y dirigida por Lewis Milestone: *Sin novedad en el frente*, película narrativa sobre la guerra de 1914, de cariz antibélico. La

interpretación corría a cargo de un extenso y escogido equipo de actores, entre los que sobresalía Lew Ayres. Joseph von Sternberg dirigió a Marlene Dietrich y Gary Cooper en *Marruecos*.

Al año siguiente, Lubitsch repitió con éxito su triunfo de *El desfile del amor* con *El teniente seductor*. Maurice Chevalier (102) repitió su actuación anterior teniendo de compañeras a Claudette Colbert y Miriam Hopkins. James Cagney interpretó un papel que le haría famoso, el de un gangster desalmado y, sin embargo, simpático, en *El enemigo público*, de William Wellman. Lewis Milestone nos hacía entrar en el mundo periodístico en *Primera página*, con Adolphe Menjou y Pat O'Brien. Wesley Ruggles realizó una gran historia sobre el salvaje Oeste, *Cimarrón*, con Irene Dunne y Richard Dix, cuya *remake* se rodaría treinta años después con Glen Ford y Maria Schell.

Era, en fin, el año que dio dos muestras importantes del cine de terror, producidas con acierto por la Universal de la mano de Carl Laemle. Basado en un relato de Mary Shelley, *Frankenstein* hizo famoso a su intérprete Boris Karloff (cabe notar la meritoria labor de maquillaje de Jack Pierce). *Frankenstein* es la mejor película de una extensa serie, conteniendo junto a secuencias terroríficas trozos de los que podríamos llamar «lirismo macabro», como aquél, censurado en muchos países, en que *Frankenstein* sorprende a una niña junto al río y, después de recibir una flor de ella, la estrangula, la deposita en el agua y, mientras la corriente se la lleva, *Frankenstein* le va arrojando los pétalos de la flor como un extraño y alucinante homenaje funerario. Tod Browning (103), inspirándose en la novela de Bram Stoker, realizó *Drácula*, sobre el vampirismo, protagonizada por el actor centroeuropeo Bela Lugosi. Tod Browning fue más tarde el realizador de una obra maestra del género, *Freaks* o *La parada de los monstruos*, en donde los fenómenos del circo, disminuidos físicamente, serán los buenos, siendo las personas normalmente constituidas las corrompidas moralmente.

En el año 1932, y como más destacable de la producción hollywoodense, hay que nombrar al actor del año, Paul Muni, con dos grandes creaciones, como *Al Capone* en *Cara cortada*, de Howard Hawks, y *Yo soy un fugitivo*, de Mervin le Roy, terrible requisitoria contra los errores judiciales y las cárceles de algunos Estados norteamericanos. Eran los años buenos del ruso-americano Milestone, cuya *Lluvia*, según la novela de Somersert Maugham, con Joan Crawford (Rita Hayworth en la versión de los años 50) y Walter Huston, es un ejemplo de fiel adaptación al texto literario.

Rouben Mamouliam nos dejó otra versión (la primera interpretada por John Barrymore y más tarde, en 1941, por Spencer Tracy) de la atrayente novela de Robert L. Stevenson *El doctor Jekyll y mister Hyde*, con Miriam Hopkins y Frederich March.

Cecil B. de Mille acometió la empresa de un filme histórico, *El milagro de la cruz*, con Charles Laughton, Claudette Colbert, Elisa Landi y Frederich March. Los filmes de *sketchs* tuvieron un ejemplo a imitar con *Si yo tuviera un millón*, farsa sobre una inesperada herencia que haría la felicidad de unos sorprendidos agraciados. El filme, dirigido entre otros por James Cruze, Norman Taurog, Norman Mac Leod y Lubitsch (deliciosa su parte del sketch, mudo en su casi totalidad, en la que un modesto empleado -Charles Laughton- recibe la noticia y con un gesto desenfadado y sin palabras se despidió del presidente de su empresa), fue un gran éxito popular. John M. Sthal, conocedor del alma femenina, rodó la sentimental *La usurpadora* (*Back Street*) de la novelista Fannie Hurst, con la exquisita Irene Dunne y John Boles (y cuya segunda versión, de Robert Steven. son, interpretaron Charles Boyer y Margaret Sullivan). De Frank Borzage, *Adiós a las armas*, según la novela de Ernest Hemingway, con Helen Hayes y Gary Cooper. Tay Garnett dirigió a Kay Francis y William Powell en *Viaje sin retorno*, de una tierna y emotiva ironía. Sternberg realizó *Shanghai Express*, con Marlene Dietrich y Warner Oland (el detective chino Charlie Chan, protagonista de la popular serie de los años treinta) y Clive Brook, y *La venus rubia*, melodrama sublime, salvado gracias al clima y la pericia de Sternberg, con una excelente actuación de M. Dietrich, Herbert Marshall y Cary Grant. El cómico judío Eddie Cantor nos dio una graciosa versión de un torero en *The kid from Spain*; y un nuevo personaje -el del hombre primitivo salvaje y bueno- entró en la pantalla con todos los honores:

Tarzán de los monos, según la idea del novelista Edgar Rice Burroughs, encarnado por el ex campeón olímpico de natación Johnny Weissmüller (104), el Tarzán más logrado desde Elmo Lincoln hasta Mike Henry, pasando por los Tarzanes ingleses, franceses y hasta turcos que han aparecido en las pantallas. Era el año, en fin, en que Lubitsch nos dio su obra más fina, *Gran hampa*, con Kay Francis, Edward E. Horton y Miriam Hopkins.

La opulenta, original y excéntrica cantante, autora, mujer exuberante y actriz personalísima Mae West realizó su mejor película en 1933 bajo la dirección de Lowell Sherman, *Lady Lou*, con Cary Grant, a la que siguieron *Quiero ser señora*, *No es un pecado*

(dirigida por Leo Mac Carey), *Ana la del Klondyke* (de Raoul Walsh) y otras. Lloyd Bacon atacó el género musical con trepidante energía, realizando *La calle 42*, con Dick Powell y Ruby Keeler. Otro profundo psicólogo de lo femenino, George Cukor, se basó en la popular novela de Louise May Alcott, *Mujercitas*, con un extenso reparto encabezado por Katherine Hepburn, Joan Bennett, Jean Parker y Frances Dee (versión 1949, de Mervin le Roy, con June Allyson, Elizabeth Taylor, Margaret O'Brien y Janet Leigh, asumiendo los respectivos papeles de las actrices de 1933). De Cukor es también *Cena a las 8*, con guión de Joseph L. Mankiewicz y un gran elenco de figuras como John y Lionel Barrymore, Wallace Beery, Jean Harlow, Edmund Lowe y Marie Dressler. Frank Borzage, con Spencer Tracy y Loretta Young, en *Fueros humanos*, filmó una historia de resonancias sociales, dirigida con indudable maestría y logrado tratamiento de actores. Una obra insólita, apoyada en grandes trucos y efectos especiales (utilización de transparencias, maquetas etc.), fue *King-Kong*, de Ernest B. Schoedsack y Miriam Cooper, los dos antiguos documentalistas, donde el protagonista era un gigantesco gorila encontrado en una isla perdida. El animal libraba a la expedición de la tribu salvaje de la isla, luchaba contra monstruos prehistóricos y se enamoraba de la heroína (Fay Wray); era conducido a Nueva York y, finalmente, abatido junto a un rascacielos por unos aviones de caza.

Otro filme notable de Schoedsack fue *El malvado Zaroff* (105), cuyo argumento es digno de ser relatado:

En un naufragio los supervivientes llegan a una isla habitada por un misterioso personaje, el conde Zaroff, quien en realidad se sirve de unos escollos que hay junto a su isla para capturar a los náufragos. El conde -exiliado zarista- vive con una pequeña servidumbre de cosacos y unos terribles mastines. Zaroff -Leslie Banks-, cazador empedernido y conocedor de que uno de los náufragos es otro cazador de fieras -Joel Mac Crea-, hace una original apuesta por la que da una hora de ventaja a sus prisioneros en la jungla, y si alcanzan la costa serán libres, siendo, en caso contrario, cazados a arco y flechas. Al final, Zaroff será comido por sus propios perros mientras los prisioneros huyen de la terrible isla. Esta pequeña obra maestra del cine fantástico y de terror no fue igualada por la producción posterior de Schoedsack, ya que ni *El hijo de King-Kong* ni *Doctor Ciclope*, ni el resto de su producción, le alcanzan en calidad,

James Whale filmó, según la obra de H. G. Wells, *El hombre invisible*, creando una atmósfera aterrorizada en un pequeño condado

inglés, donde un hombre logra realizar la quimera humana de no ser visto por los demás. Claude Rains consiguió una notable interpretación como protagonista principal. En cine cómico, W. C. Fields, actor burlesco de cierta calidad (*Un millón de piernas*) y Eddie Cantor, con una parodia de la Edad Antigua (*Escándalos romanos*), fueron los éxitos del año.

En 1934, Ford debutó en el cine hablado. *John Ford* (106), Sean Aloysius O'Fearná, de origen irlandés, es uno de los realizadores más conocidos en todo el mundo. Sus filmes han sido esperados con verdadero deleite por los aficionados. Hoy en día -esos imprevisibles cambios de moda- ha quedado un poco en entredicho, a pesar de lo cual su copiosa obra -más del centenar de películas- queda a salvo en muchísimas ocasiones por su calidad y su unidad de ideas con un aspecto formal muy cuidado, resaltando siempre el sentido de la amistad, la confianza en el hombre y en su labor positiva frente a la tragedia o a las circunstancias difíciles por las que suelen atravesar los personajes a lo largo de casi todos sus filmes. *La patrulla perdida* (para RKO, con Víctor Mac Laglen, Boris Karloff, Wallace Ford, Reginald Deny, etc.) es una tragedia contada sobriamente en la que un pequeño grupo de soldados, perdidos en el desierto, se defienden en un oasis árabe, siendo al final aniquilados y quedando como único superviviente el sargento.

Sucedió una noche, de Frank Capra, fue uno de los éxitos del año. Capra, realizador de origen siciliano, antiguo *gag-man*, iba a ser por muchos años el monarca de la típica comedia americana (el chico encuentra a la chica con un final feliz), dándole un toque humano a los personajes y defendiendo siempre en su dignidad al americano medio frente al cacique, poderoso industrial o cascarrabias millonario de turno. En *Sucedió una noche*, un periodista (Clark Gable, en una estupenda creación), después de mil peripecias, logra casarse con la hija (Claudette Colbert) de un millonario, huida de su casa. Naturalmente, el periodista, antes de contraer matrimonio, dará una verdadera lección de lo que es la vida a la consentida «hija de papá». W. S. Dyke -el autor del documental *Eskimo*- rodó *The thin man* (Ella, él y «Asta»), con Mirna Loy y William Powell, película de la que nació una serie amenizada por el simpático foxterrier. Su mérito estribó en la idea original, basada en una novela de Dashiell Hammett, el extraordinario escritor de la serie negra en la novelística norteamericana.

Jack Conway realizó un vigoroso *Viva Villa* con guión del Ben Hecht y con Wallace Beery en el papel del célebre revolucionario

mexicano; Victor Fleming, con Jackie Cooper y W. Beery, una encantadora versión de *La isla del tesoro*, la popular novela de R. L. Stevenson. John Crowell, con Leslie Howard y Bette Davis, *Cautivo del deseo*, interesante melodrama. Howard Hawks 20th Century, con Carole Lombard y John Barrymore, y Cecil B. de Mille, creó una típica *Cleopatra* con C. Colbert y Henry Wicolson. Fue 1934 una temporada taquillera para la pequeña Shirley Temple, mientras el típico campesino norteamericano era paseado por las pantallas gracias a la comicidad y graciosa verborrea de *Will Rogers* (107), *cow-boy* humorista que incluso llegó a ser gobernador del estado de Oklahoma. La gran comediante austro-alemana Elisabeth Bergner demostró en *Catalina la Grande* su gran clase de actriz.

Paul Muni comenzó en 1935 a crear, con *La historia de Louis Pasteur*, de William Dieterle, toda una serie de personajes célebres. Rouben Mamoulian se atrevió con otra innovación y realizó la primera película en color del cine hablado: *La feria de las vanidades*, con Miriam Hopkins.

Frank Lloyd dirigió *Rebelión a bordo* o *La tragedia de la "Bounty"*, película de un motín histórico en la Armada Real inglesa, excelente filme interpretado con fuerza por Clark Gable (Marlon Brando en la versión moderna), Charles Laughton y Franchot Tone. El húngaro Michael Curtiz realizó una trepidante aventura de bucaneros, *El capitán Blood*, con la pareja Errol Flynn y Olivia de Havilland. W. Dieterle y el maestro alemán de teatro Max Reinhardt colaboraron en una versión mágica de *El sueño de una noche de verano*, de *Shakespeare* (108).

Ford realizó *Toda la ciudad habla*, comedia que tiene como eje central un cadáver, y *El delator*, según relato de Liam O'Flaherty, expresado en la pantalla con un logradísimo ambiente de la Irlanda de los años veinte, deseosa de alcanzar la independencia frente a los ingleses. Henry Hathaway adaptó para la pantalla una novela de George de Maurier, *Peter Ibbetson*, con Anna Harding y Gary Cooper, relato de unos difíciles y complicados amores, película maravillosa, de un vigor especial a la que Hathaway consiguió imprimir un gran aliento poético. Cukor filmó *David Copperfield*, de Dickens, con un gran elenco: W. C. Fields, Freddie Bartholomew, Lewis Stone, Lionel Barrymore, Basil Rathbone, Edna May Oliver, Roland Young, etc., y no defraudó con el resultado. Otra adaptación sobre Dickens es *La historia de dos ciudades* de Jack Conway, episodio de la Revolución francesa, en donde Ronald Colman, en un gesto de

suprema elegancia, subía al patíbulo en lugar del ser querido por la mujer que él ama en secreto.

Paul Muni mereció el Oscar de 1936 por otro papel de hombre célebre con *La historia de Louis Pasteur*, realizada el año anterior. Ford relató, con Katherine Hepburn, la triste historia de la reina escocesa decapitada por la reina Isabel de Inglaterra en *Maria Estuardo*. Van Dyke nos mostró el célebre terremoto de *San Francisco* con Clark Gable, Spencer Tracy y Jeanette Mac Donald. Cukor, *La dama de las camelias*, según la obra de Alejandro Dumas, con una sublime interpretación de Margarita Gautier a cargo de Greta Garbo y Robert Taylor en el papel de galán, y una versión de *Romeo y Julieta* con Leslie Howard, Norma Shearer y John Barrymore en el personaje de Mercuccio. William Wyler rodó con Joel Mac Crea, Merle Oberón y Miriam Hopkins *Esos tres*, versión mitigada de los amores de dos mujeres y un hombre, amores calumniados por una perversa niña (Bonita Granville). Wyler realizó en 1967 otra nueva versión, bastante más cruda que la anterior. La revista musical estuvo representada por *El gran Ziegfeld*, historia de la vida del gran empresario de espectáculos norteamericano, con una notable actuación de la gran actriz Luise Rainer. De Mille animó el cine de acción con un estupendo *Buffalo Bill*, con Jean Arthur y Gary Cooper. En el reino de la comedia, junto a la célebre *Tiempos modernos*, de Charlot, se hizo *Al servicio de las damas*, de Gregory la Cava, una deliciosa comedia burlesca con William Powell y Carole Lombard (David Niven y June Allyson en la versión posterior). William Keighley y Mark Connelly nos revelaron en *Los pastos verdes* un paraíso humano e irónico habitado por negros. Frank Capra realizó con Jean Arthur y Gary Cooper *El secreto de vivir*, comedia a la altura de su autor.

Los desternillantes, inteligentes y graciosamente excéntricos hermanos Marx nos dieron, probablemente, su mejor película con *Una noche en la ópera*. Estos burlescos herederos de Mack Sennett, pero con estilo propio y una locuacidad irresistible (Groucho), un ingenio disparatado (Chico) y una expresivísima mímica (Harpo) son el prototipo de la comicidad absurda. Los tres (en un principio cuatro, aunque Zeppo se retiró en seguida) provenían del *teatro de variedades* (109), de donde fueron sacados por el periodista francés, ensayista, historiador de cine y director en Hollywood Robert Florey, quien les dirigió por vez primera en una opereta musical en 1930. Los extravagantes Marx han sido un trío cómico de la mayor calidad y originalidad en el cine mundial.

Dos buenas muestras del cine de acción fueron *La carga de la brigada ligera*, sobre la batalla de Balaclava, en Crimea, y el heroísmo de los jinetes ingleses, con Errol Flynn, alivia de Havilland y Michael Curtiz, y *Almas en el mar* (1937), sobre la trata de esclavos negros, con Gary Cooper y Frances Dee, de Henry Hathaway. Por último, Fritz Lang rodó una tragedia sobre la culpabilidad: un hombre, acusado de rapto, antes de ser juzgado, está a punto de ser colgado por la multitud, que quema la cárcel. El acusado se salva con grandes dificultades y al final Se demuestra que es inocente. Spencer Tracy y Silvia Sidney eran los sinceros protagonistas de esta gran película, *Furia*, que incitaba a meditar sobre la injusticia humana y era una terrible requisitoria sobre la ley de Lynch.

Según estadísticas fidedignas, en 1937 la fabulosa industria de Hollywood produjo el 70 por 100 de los filmes realizados en todo el mundo. La «fábrica de sueños» estaba en su apogeo: Ford dirigió *El arado y las estrellas*, según la obra del dramaturgo irlandés O'Casey, y *Huracán*, con Dorothy Lamour y John Hall ambientado en una isla paradisíaca del Pacífico; Leo Mac Carey, *La picara puritana*, con dos grandes comediantes, Cary Grant e Irene Dunne; Archie Mayo realizó *Legión negra*, sobre las sociedades secretas norteamericanas, y presentó en un importante papel a Humphrey Bogart. Estas fueron las películas más señaladas del año.

Paul Muni siguió en el candelero de la fama con *La vida de Emilio Zola*, de William Dieterle, y con *La buena tierra*, según la novela de Pearl S. Buck, la escritora norteamericana, historia de una familia campesina china (110), coprotagonizada por la excelente profesional Luise Rainer.

Bing Crosby se fue afianzando en el campo del musical, en donde Jeanette Mac Donald y Allan Jones nos deleitaron con sus voces en *La espía de Castilla*, cuya melodía La serenata de las mulas conoció gran popularidad. Una recién llegada, Diana Durbin, niña prodigio, sorprendió con su voz (111) y su simpatía en *Loca por la música*, de Henry Koster.

Se rodó entonces la primera versión de *Ha nacido una estrella*, de William Wellman, con Janet Gaynor, Frederich March y Adolphe Menjou (segunda versión de Cukor con Judy Garland -soberbia en su papel-, James Mason y Charles Bickford).

John Cromwell disfrutó de un gran reparto al dirigir a Ronald Colman, Madeleine Carroll y David Niven en la novelesca aventura de Anthony Hope *El prisionero de Zenda*.

Una de las mejores versiones de Kipling en el cine, *Capitanes*

intrépidos, se debió a Víctor Fleming, con un inolvidable reparto: Spencer Tracy, Lionel Barrymore, Freddie Bartholomew y Mickey Rooney. Gregory la Cava dirigió a K. Hepburn, Ginger Rogers y Eve Arden en una comedia perfectamente lograda sobre la gente de teatro: *Stage door*. El director germano Fritz Lang realizó otro drama sobre la culpabilidad, al describir con su acertado estilo cinematográfico cómo un hombre inocente del crimen que se le imputa mata en la prisión a un sacerdote y consigue huir, pero es muerto junto con su amante en la misma frontera. *Sólo se vive una vez* es un Lang típico, servido por dos admirables actores, Henry Fonda y Silvia Sidney. Por su parte, *Frank Capra* (112), sobre una novela de James Hilton, rodó *Horizontes perdidos*, en la que un célebre estadista y político inglés (Ronald Colman), residente en una región de China, ha de huir precipitadamente por estallar una revolución interior. El Gobierno inglés le envía desde Shangai un avión -en donde también se refugian una variada gama de personas que va desde un paleontólogo (Edward Everett Hartan) hasta un estafador (Thomas Mitchell), pasando por una mujer de dudosa moralidad (Isabel Jewell)- que es secuestrado por un extraño piloto, el cual conduce a los pasajeros a una remota región del Tíbet, muriendo en el intento. Son conducidos por unos hombres a un misterioso valle de clima primaveral, mientras al otro lado de las montañas que lo rodean amenaza una constante borrasca. Este extenso valle, llamado Shangri-La, está regido por un misterioso y anciano jesuita belga (Sam Jaffe), que ha secuestrado al inglés, del que sabe es un ser inteligente y humano, para regir los destinos de su pequeña y maravillosa comunidad, cuyos habitantes tienen el privilegiado don de la longevidad. Instigado por su joven hermano (John Howard), que se ha enamorado de una nativa, el protagonista decide abandonar el valle para regresar a la civilización, a la que llegará después de haber perecido toda su expedición y contemplar horrorizado cómo la novia de su hermano ha envejecido prematuramente al salir de su valle. Una vez en Europa, desengañado, volverá a su valle, su Shangri-La, donde le espera su amada (la delicada y atractiva actriz Jane Wyatt). El encanto de *Horizontes perdidos* era la original trama, quizá más apropiada para un Borzage o un Stahl que para Capra, el cual, a pesar de todo, dio el tono de fantasía y escapismo que el filme requería. *Horizontes perdidos* fue una nota nostálgica en un mundo titubeante y desconfiado que ya presentía una inminente guerra mundial, como así fue dos años más tarde del estreno de la película.

Un año después del éxito popular de *Horizontes perdidos*, Frank Capra rodó *Vive como quieras*, feliz comedia, una de las mejores en su antología. En ella, un malhumorado millonario acaba seducido por su extravagante familia, hasta dar el consentimiento paterno para la boda, mientras toca despreocupadamente la armónica. Una larga serie de magníficos comediantes daban marco adecuado a esta dislocada comedia de Capra (James Stewart, Jean Arthur, Edward Arnold, Spryng Byngton, Mischa Auer, etc.).

Henry King filmó una comedia costumbrista, *Chicago*, con Alice Brady (Oscar del año a la mejor actriz secundaria), Don Ameche, Tyrone Power y Alice Faye, y en donde al final asistíamos al gran incendio que asoló la ciudad.

Ronald Colman interpretó al célebre poeta medieval francés François Villon, conocedor como pocos del bajo pueblo, en *Si yo fuera rey*; Rouben Mamoulian nos describió el mundo del boxeo en *The Golden Boy*, con William Holden; Mickey Rooney encarnó la figura principal de una emotiva película, *La ciudad de los muchachos*, sobre las instituciones de reeducación juvenil, filme de Norman Taurog, que dirigió también la deliciosa *Las aventuras de Tom Sawyer*. Mickey Rooney fue también el intérprete ideal de *la serie del juez Harvey* (113), que realizó con Lewis Stone en el papel de su padre, el juez. Michael Curtiz se ocupó también de la juventud en peligro de descarriarse en *Angels with dirty faces*, con Pat O'Brien y James Cagney. Spencer Tracy y Clark Gable nos emocionaron en *Piloto de pruebas*, de Victor Fleming, y el desenfadado Errol Flynn divirtió a los espectadores con un entretenido y bien realizado *Robín de los Bosques*, de William Keighley. Wyler, con una gran interpretación de la consagrada y eximia Bette Davis, realizó, con su habitual perfección narrativa, *Jezabel*, donde intervenía también Henry Fonda.

El año 1938 fue en el que los programas dobles (combinaciones entre musical, aventuras, comedia o drama) se pusieron en boga, moda que consiguió pronto una enorme clientela habitual.

Si en 1939 (114) se produjo una de las películas más importantes por su interés comercial, su anormal duración y su perfecto trabajo técnico, *Lo que el viento se llevó*, según la obra de la escritora sureña Margaret Mitchell, que Victor Fleming realizó para la productora de David O'Selznick, no por eso quedaban empalidecidas otras realizaciones de gran interés. *Gone with the wind*, título original, no estrenada en España hasta bastante después de nuestra guerra civil, conoció un fervor popular en EE. UU., siendo estrenada con

gran solemnidad en Atlanta y provocando polémicas y hasta disturbios en algunas ciudades norteamericanas, como había sucedido, cosa curiosa, con *El nacimiento de una nación*, de Griffith. *Lo que el viento se llevó* fue una gran empresa al tocar sin tapujos el pavoroso tema de la Guerra de Secesión americana vista desde el lado sudista. Reparto (Vivian Leigh en Escarlata O'Hara, Clark Gable en Rhett Butler, De Havilland, T. Mitchell, Leslie Howard, la extraordinaria actriz negra de carácter Hattie McDaniel, etc.), color, música (Max Steiner) y realización formaron un todo compacto cuyo resultado fue este filme excepcional.

Películas de calidad media aceptable, realizadas por el cine norteamericano en 1939, son, entre otras, *El explorador perdido*, de Henry King, sobre el famoso encuentro de Stanley y Livingstone en el corazón de Africa actuando Spencer Tracy y Cedric Hardwicke; y *No estamos solos*, dramón que se salva por la lograda interpretación de Paul Muni. Hawks mostró su inmutable estilo en *Sólo los ángeles tienen alas*, fina comedia, con el famoso galán del cine mudo Richard Bartmelmess, C. Grant y una jovencísima Rita Hayworth. La figura del presidente mexicano Juárez -creada por el infatigable Paul Muni- fue llevada a la pantalla por William Dieterle; Clarence Brown nos sumergió en el clima de la India colonial con *Vinieron las lluvias* (interpretada por George Brent y Mima Loy), y Wyler hizo revivir el extraño clima de las escritoras Brontë en *Cumbres borrascosas*, con Merle Oberon y Lawrence Olivier. Buenas muestras del cine de acción fueron: *Gunga Din*, de George Stevens (con C. Grant, Douglas Fairbanks hijo, Victor Mac Laglen y Joan Fontaine); *Unión Pacífico*, de C. B. de Mille, sobre la historia del ferrocarril Este-Oeste, con Joel Mac Crea, Robert Preston y Bárbara Stanwyck; *Beau geste*, según la amena novela de P. C. Bren, con Ray Milland, Gary Cooper, Robert Preston y Brian Donlevy en el papel de sargento Marcoff. Hitchcock sorprendió con una desigual *Posada Jamaica*, según la novela de Daphne du Maurier, y Víctor Fleming tuvo tiempo todavía para rodar una conocida leyenda y cuento norteamericano: *El mago de Oz*, de Frank L. Baum, con la inigualable Judy Garland (115) en Dorothy y cuya canción *On the Rain-Bow*, será inolvidable para los aficionados a la melodía moderna. Capra dio un lucido papel al estupendo James Stewart en *Caballero por un día*, y Ernst Lubitsch hizo reír en *Ninotchka*, farsa anticomunista con la divina Garbo. Mientras, Peter Lorre creó el personaje «Míster Moto», detective protagonista de películas, y la mejor pareja de baile moderno que ha habido en el cine, Ginger Rogers y Fred Astaire,

danzaban magistralmente en *La alegre divorciada*, *Carioca*, *Volando hacia Río de Janeiro*, etc., John Ford nos dio un western que marcaría un hito difícilmente superable en su género: *La diligencia* (116), con unos personajes de trazo magistral y un ritmo -el asalto a la diligencia por los indios es una secuencia modelo de cine de acción-sostenido, mereciendo el título de clásico del cine del Oeste americano. El ajustado reparto lo formaba John Wayne, Claire Trevor, George Bancroft, John Carradine, Andy Devine y Donald Meek, entre los más destacados.

El comienzo de los años 40 fue una fecha importante en la vida norteamericana y también para su industria cinematográfica. Las alusiones políticas en un principio de corte neutral, fueron decantándose hacia el lado inglés. Buena muestra de ello fue una serie de filmes *antinazis* (117), como *Four Sons*, de Archie Mayo, con Don Ameche y Alan Curtis; *The mortal Storm*, de Borzage, con James Stewart, Margaret Sullivan y Robert Stack, y *Escapade*, de Mervin le Roy, con Norma Shearer y Robert Taylor. Naturalmente, la bomba explosiva anti-Hitler corrió a cargo de Chaplín en *El gran dictador*, con Jack Oakie en la caricatura del Duce italiano.

Los principales filmes de aventuras fueron *El renegado*, de Irving Pichel, sobre los tramperos del río Hudson, con Paul Muni, Laird Cregar y John Sutton; *Policía Montada del Canadá*, de De Mille, con Gary Cooper, Paulette Godard, Madeleine Carroll, Robert Preston, Preston Foster y AKim Tamiroff; *Tifón*, también con Robert Preston; *Virginia City*, con Errol Flynn y Randolph Scott; *Hace un millón de años*, reconstrucción prehistórica con algunos buenos trucos de Hal Roach con Víctor Mature y Carole Landis; *Kit Carson*, con Dana Andrews, John Hall y Lynn Bary, de George B. Leitz sobre el famoso explorador émulo de David Crockett, y Robert Mamoulian dirigió a Linda Darnell, Tyrone Power y Basil Rathbone en *El signo del Zorro*. El excelente y humano Sam Wood supo guiar a Ginger Rogers de tal manera, que obtuvo el Oscar del año a la mejor actriz principal. Wyler mostró en el maravilloso western *El Forastero* a Gary Cooper, y también en una soberbia interpretación a Walter Brennan, que se hizo merecedor a su segundo Oscar como actor secundario.

Surgieron nuevos valores, como Preston Sturges con *The Great Mac Ginty*, que iniciaron una serie de prestigiosas comedias. John Cromwell rodó una lograda historia sobre Lincoln con Raymond Massey encarnando al presidente. Lubitsch narró una delicada historia de amor en *El bazar de las sorpresas*, que transcurre en

una amable y risueña tienda de regalos de Budapest, Los Marx lanzaron *Los tres hermanos Marx en el Oeste*, la divertida película de «es la guerra, más madera», célebre de Groucho. Se rindió un homenaje al inventor americano en *Edison el hombre*, con Spencer Tracy, continuación de la que había interpretado Mickey Rooney sobre la niñez del genial inventor. El terceto Dorothy Lamour, Bing Crosby y Bob Hope siguieron su ruta en *Camino de Singapur*, según la serie de «caminos» que tanta popularidad les dieron. Hitchcock utilizó otra vez el argumento de Daphne du Maurier en *Rebeca* para sumergirnos en la mansión de Manderley con su pérfida ama de llaves (Judith Anderson) y con Joan Fontaine y Lawrence Olivier, y Enviado *especial*, filme de espionaje, ambientado en Holanda, con Joel Mac Crea, Herbert Marshall y George Sanders. La mejor pareja cómica del cine, *Stan Laurel y Oliver Hardy* (118), los popularísimos «el gordo y el flaco», después de su paso por el cine mudo bien arropados bajo la mano de Hal Roach y Leo Mac Carey, nos ofrecieron en el sonoro un buen lote de grandes películas cómicas: *Fra Diávolo* (1933), *La estropeada vida de Oliverio Octavo* y *Había una vez dos héroes* (1934); *Fusileros sin bala* (1935), *Un par de gitanos* (1936), y en el año 1940, una de sus obras más acertadas: *Estudiantes en Oxford*, con Harry Langdon en un pequeño papel. El gordo y el flaco tenían un estilo y una gracia especialísima, una vis cómica que, a pesar del tiempo transcurrido, no ha perdido su frescor y su hilaridad.

Dos Ford de gran altura dominaron en calidad a todas las producciones del año: *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill, película de claroscuro, de nostalgias marineras, obra fordiana pletórica de aciertos fotográficos con un John Wayne convincente en su papel de marino norteamericano de origen noruego y un Thomas Mitchell como un viejo lobo de mar de trágico destino. Fiel a la novela de *John Steinbeck* (119), uno de los autores favoritos de Ford, el maestro acabó una obra definitiva, redonda, total: *Las uvas de la ira*, desventuras de una familia norteamericana en paro.

La tragedia trata de unos emigrantes, forzados a cambiar de tierras por la sequía y la avidez de los bancos. La familia entera se desplaza en un viejo automóvil desde su Oklahoma natal, víctimas de una patética odisea, hacia mejores tierras y hacia un trabajo que, desgraciadamente, no será fijo, por la terrible crisis que asola la nación. La descripción es cruel y sin piedad. Ford pone el dedo en la llaga de un período social -miseria, explotación del hombre por el hombre- difícil en la vida estadounidense. Si *Largo viaje hacia*

la noche es la gran película formal y estética de Ford, *Las uvas de la ira* rezuma una humanidad y un realismo que hacen de ella una obra maestra del cine de Hollywood.

El año 1941 iba a ser el año de una película que rompe moldes con la manera usual del relato cinematográfico: *Ciudadano Kane*. Originales flash-back; profundidad de campo, atemporalidad en una misma secuencia fotográfica del gran Gregg Tolland, ángulos inéditos, construcción original y montaje revolucionario. Welles actor, Welles guionista -junto con *Joseph H. Mankiewicz* (120)-, Welles autor-director del filme con un cuidadísimo reparto, destacando Joseph Cotten y Everett Sloane. Película con muchos años de adelanto a la normal evolución cinematográfica de entonces, *Ciudadano Kane* es obra de un hombre genial con ideas propias: Orson Welles.

Gary Cooper fue *El sargento York*, de Howard Hawks, granjero sencillo y héroe a pesar suyo en la guerra del catorce. No Se olvidará su gesto característico, mojando el pulgar, que acariciará el punto de mira de su infalible escopeta. Una película realizada con gran sensibilidad, un producto de los que honran el cine norteamericano.

Un Ford lleno de añoranzas fue el de *Qué verde era mi valle*, según la novela de Yewelyn. Narra la historia de una familia de mineros galeses y es un canto a la institución familiar, una conmovedora cinta con un reparto atinado: Donald Crisp, Sara Allgood, Walter Pidgeon, Maureen O'Hara, Patrie Knowles y Roddy Mac Dowald. Otro interesante Ford fue *La ruta del tabaco*, según la novela de Ernest Calwell, aguafuerte del «profundo Sur», de su miseria y atraso social, con Gene Tierney y Ward Bond.

Norrmnan Taurog, en *Forja de corazones*, con Spencer Tracy y M. Rooney, reeditó el éxito de *La ciudad de los muchachos*; Bette Davis volvió a convencer con *La loba* y *La gran mentira*, acompañada aquí por Mary Astor y George Brent. Capra realizó *Juan nadie* (Gary Cooper, Bárbara Stanwyck). Alexander Hall ofreció *El difunto protesta*, un fantástico viaje al más allá que en realidad es un mundo paralelo al nuestro (Robert Montgomery, Edward Everett Hartan y Claude Rains). Estos fueron los animadores principales de la comedia, mientras que Harry Brown (Bocazas), los payasos Bud Abbott y Lou Costello y Jack Benny. en *La tía de Carlos*, nos harían pasar un buen rato dentro de un estilo de comicidad diferente en cada caso.

Los franceses Jean Renoir y René Clair, recién llegados a Hollywood, realizaron respectivamente *Swamp Water*, con Dana

Andrews y Walter Huston, y *La llama de Orleáns*, con Marlene Dietrich, Bruce Cabot y Roland Young, siendo muy aceptables los primeros resultados de los dos grandes del cine francés.

Douglas Fairbanks (hijo) hizo un doble papel en *Venganza corsa*; Raoul Walsh retrató el ocaso de unos atracadores en *El último refugio*, con Humphrey Bogart, Ida Lupino, Arthur Kennedy y Alan Curtis, y Cukor dirigió a Greta Garbo en su última película: *La mujer de las dos caras* (121), mientras Hitchcock, el mago de la sorpresa, jugó una vez más con el público en *Sospecha*, con Joan Fontaine y Cary Grant. Obra macabra, pero de cierto interés, fue *El misterio de Fiske Manor*, de Charles Vidor, con Louis Hayward, Ida Lupino y Elsa Lanchester.

En último lugar, tres películas que destacaron de este buen año cinematográfico: dos comedias, de H. C. Potter, *Loquilandia*, con Olsen y Johnson, disparate cómico surrealista, humor desenfadado y absurdo, explosivo y desconcertante, filme con una especial gracia nueva y eficaz, y *Los viajes de Sullivan*, con Verónica Lake y Joel Mac Crea, del renovador Preston Sturges, donde un popular director hollywoodense de cine cómico se hace pasar por vagabundo para captar los bajos fondos y rodar una película sobre ellos. La tercera película es del realizador John Huston (hijo del actor Walter Huston), *El halcón maltés*, según la novela de Dashiell Hammett, culminación del género negro y descubrimiento de un nuevo héroe: el detective privado. Gran interpretación de Bogart, Peter Lorre, Mary Astor y Sidney Greenstreet.

El cuarto mandamiento, de Wells, es obra de una narración lenta, con decorados ambientales perfectos, interpretación a cargo de J. Cotten, Dolores Costello y Agnes Moorehead, acorde con el tema - historia de una familia aristócrata que va a menos mientras un amigo menospreciado alcanza su fortuna-. Magnífica obra de Welles que no desmerece de su Ciudadano Kane. Michael Curtiz se apuntó dos buenos tantos con *Yankee Doodle*, revista musical protagonizada con su vehemencia habitual por James Cagney, y *Casablanca*, con un soberbio Bogart y una atractiva y notable actriz sueca llamada Ingrid Bergman (122), además de un reparto en el que figuraban Conrad Veidt, Claude Rains, Peter Lorre y Paul Henreid. Su melodía (*El tiempo volverá*), su actualidad -el Africa colonial francesa del Gobierno de Vichy entre dos peligrosas alternativas, la aliada y la nazi- y el sensacional juego de actores hicieron de *Casablanca* una película digna de atención.

Víctor Fleming nos regaló una deliciosa *La vida es así*, según la

novela de Steinbeck, con Spencer Tracy, Heddy Lamarr y John Garfield. Sam Wood realizó para mayor gloria del béisbol americano *El orgullo de los yanquis*, con Gary Cooper y Teresa Wright. Billy Wilder divirtió en *El mayor y la menor*, con Ginger Rogers y Ray Milland, como Raould Walsh lo hizo en *Gentleman Jim*, con Errol Flynn, Alexis Smith, Jack Carson y Ward Bond.

El duro *Alan Ladd* (123) comenzó con su inseparable rubia de melena sobre la cara, Veronica Lake, una serie de películas para la Paramount que le harían famoso. Mervin le Roy, con Ronald Colman y Greer Carson, explicó las vicisitudes de un amnésico en *Niebla en el pasado*. John Cromwell hizo un relato exótico en *El hijo de la furia*, con Tyrone Power y Gene Tierney, y el eterno humorista Lubitsch, en *To be or not to be*, con Carole Lombard, Jack Benny y Robert Stack, logró un divertimento de una angustiosa situación como era la Varsovia invadida por los alemanes en donde se encontraba un sosias de Hitler. Clair, en *Me casé con una bruja*, hizo de Verónica Lake una hechicera encantadora, teniendo su película una *remake* dirigida por Richard Quine, quince años más tarde, con Kim Novak en una bruja tan sugestiva como la anterior.

Wyler siguió con su buena racha al ofrecernos *La señora Miniver*, crónica de una familia inglesa durante los difíciles primeros años de la guerra en Gran Bretaña, con Greer Garson y Walter Pidgeon. La película fue proclamada ganadora del Oscar,

En 1943, el apogeo de películas bélicas llegaría a dominar la producción norteamericana. Muestra de ello fueron *Bataan*, de Tay Garnett, basada en la guerra de Filipinas; *Guadalcanal*, de Lewis Seiler, sobre el ruidoso éxito contra los japoneses; *Sargento inmortal*, de John M. Stahl, acción de guerra de un destacamento inglés en el desierto, y *Cinco tumbas a El Cairo*, de Billy Wilder, con Van Stroheim en el papel de Rommel, entre otros muchos actores relevantes.

Howard Hughes produjo y dirigió *The Outlaw*, película que supuso el lanzamiento de Jane Russell. Este filme ha sido supervalorado en Francia por los cineclubs y el grupo de los Mac-Mahonistas. Alan Ladd tuvo de compañera a la dulce Loretta Young en *China*, sobre la guerra chino-japonesa. *Betty Grable* (24), con sus famosas y bonitas piernas, fue la *pin-up* girl de los soldados en el frente. Carmen Miranda introdujo el ritmo brasileño en EE. UU. Hitchcock descubrió un idílico pueblecito norteamericano que acogió sin saberlo a un peligroso criminal, ofreciéndonos una de sus más logradas obras, *La sombra de una duda* (25), con Joseph Cotten,

Teresa Wright y Mac Donald Carey. Sam Wood, basándose en la novela de Hemingway, *Por quién doblan las campanas*, no pudo dar un fiel testimonio de la guerra española, a pesar de la meritoria interpretación de Gary Cooper, Ingrid Bergman, Akim Tamiroff, Arturo de Córdova y la gran trágica Katina Paxincu (Oscar de actriz secundaria 1943).

La notable Jennifer Jones fue Bernadette en *La canción de Bernadette*, y Claude Rains, el ser desfigurado, física y moralmente, de *El fantasma de la Opera*. Dos buenas muestras de dos géneros diferentes: *The Ox-Bow incident*, duro ataque a la ley de la horca en un salvaje Oeste -de William Wellman-, con Dana Andrews, Henry Fonda y Anthony Quinn, y la tragico-media del novelista armenio-norteamericano William Saroyan *La comedia humana*, dirigida por Clarence Brown.

En 1944, el cariz que fue tomando la contienda comenzó a ser claramente adverso a las potencias del Eje. Hollywood insistió en películas de guerra como:

Estirpe de dragón, de Jack Conway, con Katherine Hepburn, Turhan Bey y Alice Mac Mahon sobre la invasión japonesa de China; *Treinta segundos sobre Tokio*, de Mervin le Roy, sobre el primer bombardeo que inflgieron los norteamericanos a la capital nipona, con tremendo impacto psicológico para la población japonesa, y *Por el valle de las sombras*, de C. B. de Mille, con Gary Cooper, Laraine Day y Denis O'Keefe. En el capítulo musical, las mejores fueron *Las modelos*, realizada por Charles Vidor, con Gene Kelly, Eve Arden, Rita Hayworth y Phil Silvers, así como *Meet me in St. Louis*, de Vicente Minelli, con la gran Judy Garland. René Clair, con un tema apropiado para él -un joven periodista llega a saber lo que acontecerá al día siguiente leyendo en los periódicos su propia muerte-, realizó *Sucedió mañana*, con Dick Powell y Linda Darnell. Hitchcock, como es habitual en él, se las arregló para sacar su imagen en la película -retratado en un viejo periódico- en *Náufragos*, filme psicológico sobre unos supervivientes de un torpedeamiento en una pequeña lancha. En ella apareció una gran actriz de la escena estadounidense: Tallulah Bankhead. Clarence Brown se tornó sentimental en *Las rocas blancas de Dover*, con Irene Dunne y Alan Marshall, mientras Leo Mac Carey, con Bing Crosby y Barry Fitzgerald, puso de moda al cura (126) simpático, comprensivo y moderno en *Siguiendo mi camino*, que fue el éxito del año. Gregory Peck fue el humanísimo sacerdote de *Las llaves del reino*, de John M. Sthahl. La comedia macabra *Arsenic and old lace*, pieza teatral

en Broadway, fue adaptada con no menos éxito por Capra en *Arsénico por compasión*, con Cary Grant, Priscila Lane, E. Everett Hartan, Raymond Massey, Josephine Hull y Peter Lorre; Otto Preminger consiguió una gran película de intriga: *Laura*, con una famosa melodía y una subyugante Gene Tierney, que enamoraba al detective (Dana Andrews) encargado de esclarecer el caso. Clifton Webb, Vincent Price y Judith Anderson completaron el reparto de esta primerísima película del cine policiaco. Billy Wilder traspasó la falta de escrúpulos de los personajes de la novela negra norteamericana (de Raymond Chandler) al celuloide en *Double indemnity* o *Perdición*, con Bárbara Stanwyck, Fred Mac Murray y Edward G. Robinson, y Lang alcanzó la perfección de su estilo en *La mujer del cuadro*, con E. G. Robinson y Joan Bennett. Cukor pasó al melodrama de suspense con *Luz de gas*, donde un marido, Charles Boyer, intenta enloquecer a Su esposa, Ingrid Bergman.

La guerra fue ganada por los aliados en 1945; sobre este palpitante tema de actualidad, William Wellman realizó en *También somos seres humanos* un minucioso relato de la vida en campaña de un corresponsal de guerra, con el notable Burgess Meredith y Robert Mitchum.

Billy Wilder se interesó por el drama de un alcohólico (Ray Milland) en *Días sin huella*, realizada cruda y hábilmente. Leo Mac Carey atinó por segunda vez en *Las campanas de Santa María*, con Bing Crosby e Ingrid Bergman. Renoir realizó *The Southerner*, con Betty Field y Zachary Scott, el drama de la constante lucha por la vida de unos campesinos pobres en el sur de Estados Unidos. Fue éste el mejor Renoir americano. El espionaje encontró su apasionante traducción filmica en *La Casa de la calle 92*, de Hathaway, con la sueca Signe Hasso y William Eythe. *Recuerda* fue el título del Hitchcock de este año, cinta psicológica con complejos y remembranzas confusas, onirismo e intriga con Gregory Peck, Ingrid Bergman y unos acertados decorados de *Dali* (127) en la secuencia de los sueños.

En el musical, gran éxito de *Levando anclas*, con Gene Kelly, y en el género de la comedia humana, un novel en el campo cinematográfico -provenía del teatral-, Elia Kazan, nos dio *Lazos humanos*, con Dorothy Mac Guire, Lloyd Nolan, Joan Blondell, James Dunn y Peggy Anne Garner. Buen comienzo para Kazan, aunque basado en una temática, la sentimental, que abandonará en seguida.

Raoul Walsh nos relató con enorme vigor la lucha en la jungla contra las fuerzas niponas en *Objetivo Birmania*.

Hollywood no iba a dar apenas abasto en este año 1946. Era el primer año de la posguerra y una Europa destrozada necesitaba distraerse de la ardua tarea de reconstrucción en la que se hallaba comprometida. La «fábrica de sueños» serviría nuevos productos de una muy estimable calidad media, algunos de ellos de muy alta categoría. Así, un *Ford* (128) de gratisísimo recuerdo: *Pasión de los fuertes*. Una perfecta muestra del género negro fue *The big sleep*, con guión de Ben Hecht y William Faulkner, en donde Howard Hawks supo compenetrar la pareja Humprey Bogart-Lauren Bacall, más tarde marido y mujer en la vida real.

También un maravilloso, delicado, fantasioso y positivo Capra: ¡*Qué bello es vivir!*!, con James Stewart en su más perfecto logro de actor; y un redondo Wyler: *Los mejores años de nuestra vida* el problema de la adaptación a la vida civil de los desmilitarizados, con F. March, M. Loy, Dana Andrews, Teresa Wright, Harold Russel (el mutilado, presidente en la vida real del Centro Mundial de Rehabilitación). Hitchcock creó un intenso clímax de terror y angustia en un país neutral acechado por los nazis: *Encadenados*, con Cary Grant, Claude Rains e Ingrid Bergman. Robert Siodmak debutó con sus dos mejores obras: *La escalera de caracol*, y sobre un corto relato de Hemingway, una película de *gangsters*, modelo de su género: *Forajidos*, con Burt Lancaster, la sensacional aparición de la gran Ava Gardner y Sam Levene. Adaptando a otro grande de la serie negra, Raymond Chandler, Robert Montgomery hizo un curioso experimento, con cámara subjetiva como protagonista, en la película policiaca *La dama del lago*, con Audrey Totter, mientras que Hathaway, con Lew Ayres y Olivia de Havilland en un doble papel psicológico, realizó el interesante *A través del espejo*.

King Vidor (29) rodó una tragedia con grandeza griega en un *western* implacable: *Duelo al sol*, con Gregory Peck, Jennifer Jones, Joseph Cotten y Lionel Barrymore. La crudeza expositiva de unos osados y apasionados amores levantó grandes comentarios.

La vida secreta de Walter Mitty, de Norman Mac Leod, con Virginia Mayo y las Goldwyn Girls, aupó a la fama a un cómico de recursos: *Danny Kaye* (130).

Orson Welles realizó y protagonizó a un nazi en *The Stranger*, con Loretta Young y Edward G. Robinson. La obra tuvo su marca personal aunque fuera un Welles menor. Clarence Brown dio un auténtico recital lírico con fondos de música clásica en *El despertar*,

con Claude Jarman hijo, Gregory Peck y Jane Wyman. John Cromwell dirigió con su habitual seguridad una historia entretenida, basada en los amores entre el monarca de un país oriental y una institutriz inglesa: *Ana y el rey de Siam*, con Rex Harrison, Irene Dunne y Linda Darnell. Yul Bryner y Deborah Kerr hicieron de esta película un *remake* musical a finales de los años 50.

El año 1946 fue, en fin, el año que una película se popularizó por EE. UU. y Europa, dando nombre incluso a artículos de consumo y llegando a ser un verdadero símbolo y un hito de la posguerra: *Gilda* (131), de Charles Vidor. En el centro de la pista de una boite, el striptease de Rita Hayworth, con sus largos guantes negros mientras entonaba el Amado mío, y la bofetada que Glen Ford le propinó en otro momento del filme, son secuencias que quedaron grabadas en la retina de los espectadores durante mucho tiempo.

Una parodia de las películas por episodios (concretamente la serie del estilo Perla White) fue *Los peligros de Paulina*, con el sobrio John Lund y la constante vitalidad de Betty Hutton (1947). En este año, Otto Preminger, apoyándose en la novela *Forever Ambar*, de Kathelen Windsor, realizó *Ambiciosa*, historia del siglo XVII, con Linda Darnell y Cornel Wilde. Jules Dassin analizó la «carne de presidio» en una dura película, *Brute force*, con Burt Lancaster y Howard Duff, al tiempo que Hitchcock no estuvo muy inspirado en su *El caso Paradine*, con Gregory Peck, Alida Valli, Charles Coburn, Charles Laughton y Ann Todd.

Con base en la novela del inglés Graham Greene, Ford estuvo también algo desigual en *El fugitivo*, con Pedro Armendáriz, Henry Fonda, Dolores del Río y Ward Bond, y una brevísima aparición de Melchor (Mel) Ferrer. Tres Roberts (Ryan, Mitchum y Young) protagonizaron y vivieron los problemas de los licenciados del ejército en una convincente *Encrucijada de odios*, de Edward Dmytryk, que tocaba también el tema del antisemitismo.

Comedias sencillas y humanas fueron *Un destino de mujer*, en la que se nos mostraba una encantadora Loretta Young metida en la vorágine de la política norteamericana; *El huevo y yo*, con C. Colbert y Fred Mac Murray, y *De ilusión también se vive*, de George Seaton, con John Payne, Edmund Gwenn y la entonces niña Natalie Wood. *Simbad el marino*, de Douglas Fairbanks, y *Los inconquistables*, con Gary Cooper y Paulette Godard, fueron dos aceptables ejemplos de aventuras. Elia Kazan empezó a ser conocido por la crítica con *Mar de hierba*, ambientada en el Oeste americano (Spencer Tracy, K. Hepburn y Melvyn Douglas), y, sobre todo, con *La barrera*

invisible (132), cuyo tema se centraba en la cuestión: ¿cómo reacciona la sociedad si sabe que uno es judío? Un periodista se hará pasar por semita con resultados sorprendentes (G. Peck, Celeste Holm, Dorothy McGuire y John Garfield). Kazan rodó también *El justiciero*, con Dana Andrews en un rol de abogado que supo desempeñar brillantemente. Kazan había entrado con seguridad y fuerza en el cine y ya, no nos defraudó nunca.

Hathaway -ese especialista del género de acción sea cual fuese la geografía de la misma- dio en la diana dos veces. Si *El beso de la muerte* es una película de *gangsters* con aciertos originales y nuevos planteamientos (Brián Donlevy, Víctor Mature y un recién llegado llamado Richard Widmark), *13 Rue Madeleine* es la historia de un doble agente nazi-americano (Richard Conte) que será, al final destruido por su jefe (James Cagney), quien perece al mismo tiempo.

La dama de Shangai, con Rita Hayworth más actriz y más deslumbrante que nunca (entonces esposa del «genio»), dio ocasión a que Orson Welles (133), en su doble faceta de actor-director, nos mostrase una obra voluntariamente fragmentada, chocante y que lleva al aficionado un ramalazo de su vena creadora. Jean Negulesco contó el proceso de una muda (Jane Wyman fue su gran intérprete), de un médico (Lew Ayres) y del villano (Stephen Mac Nally).

Olivia de Havilland demostró su talento en *Nido de víboras*, de Anatole Litvak, en un papel de demente. La película nos mostró también a una actriz que nunca ha sido suficientemente valorada: Betsy Blair.

La tirante situación internacional que llevó a la creación de los dos grandes bloques políticos quedó reflejada en *El telón de acero*, de William Wellman, protagonizada por Dana Andrews.

Pocos westerns aparecieron en esta época, pero uno de ellos fue excepcional: *Rio Rojo*, de Howard Hawks, con John Wayne, Montgomery Clift (134), Joanne Dru y John Ireland. Un filme policiaco digno de ser retenido: *La ciudad desnuda*, que ya apuntaba el nervio y el sentido del eclipse cinematográfico de Jules Dassin (con un final antológico en persecuciones), así como su dominio de actores: Don Taylor, Howard Duff, Barry Fitzgerald y Ted de Corsia. Garson Lanin dirigió a Ronald Colman (135), Signe Hasso y la principiante Shelly Winters. Colman aparentará ser en *Doble vida* un actor teatral cuyo Otelo traspasaba las candilejas y se convertía en una obsesión real; Colman estuvo magnífico en su interpretación, obteniendo un Oscar por esta película. Queda un doble Huston para cerrar brillantemente este año. La Warner concedió carta blanca

para rodar dos filmes que el excelente director convirtió en dos obras de gran calidad: *El tesoro de Sierra Madre*, ambición desmedida de unos aventureros sin escrúpulos que acababan sin vida y sin botín (con Bogart, Walter Huston y Tim Holt) y *Cayo Largo*, gangsters encerrados en una casa que terminarán aniquilándose entre sí (Bogart, Lauren Bacall, Lionel Barrymore, Claire Trevor, E. G. Robinson y Thomas Gómez). Ambas son dos botones de muestra de lo que uno de los mejores directores del mundo puede y sabe hacer.

Un tema empezó a ser candente en EE. UU. -y desgraciadamente aún lo es-: el racismo. Kazan reincidió en él, dando su versión personal en *Pinky*, con Jeanne Crain, Ethel Waters y William Lundigan. El eficiente Mark Robson indagó en el mundo del boxeo: *El ídolo de barro* con Kirk Douglas y Arthur Kennedy, y lo mismo hizo Robert Wise en *The set up*, con una interpretación efficacísima de Robert Ryan. En este año de 1949, uno de los más veteranos realizadores de Hollywood, Allan Dawn, consiguió una buena crónica de la guerra contra el Japón en *Arenas sangrientas* (*Iwo Jima*, en versión original), a pesar de algunos tipos estereotipados como el del paternalista y bravo sargento (protagonizado por John Wayne).

En *La ventana*, Ted Tetzlaff logró un continuo escalofrío con la historia de un niño (prodigiosa interpretación de Bobby Driscoll), acosado por dos criminales, interpretados por Paul Stewart y Ruth Roman. James Cagney, de la mano de Raoul Walsh, nos dio una memorable actuación de un gangster epiléptico en *Al rojo vivo*. *Un día en Nueva York*, de Stanley Donen (136), fue un dinámico y acertado musical con Gene Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshin, Betty Garret, Vera Ellen y Alice Pierce. *Fuego en la nieve*, de W. Wellman, sobre el famoso frente de Bastogne, última contraofensiva de los alemanes en la guerra, fue la mejor película bélica del año, con Van Johnson, Denise Darcel y Ricardo Montalbán. J. H. Mankiewicz gustó por su estilo narrativo en *Carta a tres esposas* (Linda Darnell, Jeanne Crain y Ann Sothorn), Una irregular pareja de actores -que mejoraron al separarse- intentarían hacernos reír: Dean Martin y Jerry Lewis. Con una soberbia interpretación de Olivia de Havilland, Montgomery Clift y Ralph Richardson, William Wyler confirmó la grandeza de la obra teatral a *La heredera* cinematográfica. Un prestigioso guionista: Dudley Nichols (*La diligencia* y *La patrulla perdida*, entre otras) hizo con éxito sus inicios en la realización en *El luto le sienta bien a Electra*, según

O'Neill, tragedia griega trasplantada a la época de la guerra de Secesión.

Jules Dassin, teniendo como actores a Richard Conte, Valentina Cortese y Lee J. Cobb, puso al descubierto en *Mercado de ladrones* las martingalas de los mayoristas del mercado de frutas de San Francisco. Película documento, un paso adelante de Dassin.

El año que marcó la mitad del siglo y prácticamente también del nacimiento del cine fue festejado por Hollywood con obras y géneros para todos los gustos. Entre las aventuras se filmaron *Kim de la India*, de Víctor Saville, bastante buena adaptación de un conocido Kipling, con Errol Flynn y Dean Stockwell; *Las minas del rey Solomon*, sobre la obra del autor de Tarzán, con Deborah Kerr, Stewart Granger y Richard Carlson; *La rosa negra*, rodada por Hathaway en Marruecos, con Tyrone Power y Jack Hawkins; *Flecha rota*, de Delmer Daves, emotiva explicación antirracial entre blancos y pieles rojas, con James Stewart, la ingenua-sensual Debra Paget y Jeff Chandler en un papel que le dio gran popularidad, y *El halcón y la flecha*, de Jacques Tourneur donde destacan las acrobacias de Burt Lancaster, el encanto de Virginia Mayo y la gracia muda de Nick Cravat.

En el capítulo de comedias se contó con el arranque de la serie Francis con *Mi mula Francis*, con Donald O'Connor y la «mula-actriz», Cukor, con una frescura y saber hacer de gran comediante, realizó *Nacida ayer*, con Broderick Crawford, William Holden y la sabiamente tonta Judy Hollyday, que se llevó graciosamente un Oscar por su actuación; Vicente Minelli, con *El padre de la novia* (S. Tracy y Elizabeth Taylor); Henry Koster, en *Harvey*, el conejo gigante que sólo era visto por el excéntrico James Stewart, y Walter Lang, en *Trece por docena*, con un abrumado pero imperturbable Clifton Webb.

Cecil B. de Mille estuvo más bíblico, grandioso y, por qué no, genial que nunca con *Sansón y Dalila* (137), donde colaboraron Víctor Mature y Heddy Lamarr. En el capítulo de adaptaciones teatrales conseguidas resaltaron un *Macbeth*, de Shakespeare -Welles de gran dignidad- y un *Cirano*, según la obra de Edmond Rostand, con una interpretación sensacional de José Ferrer.

En el apartado de dramas humanos, Billy Wilder, conocedor del ambiente que trataba, habló de un Hollywood descarnado y cruel con sus antiguos ídolos en *El crepúsculo de los dioses*, destacando la sensacional reaparición de dos antiguos monstruos sagrados: Gloria Swanson y Erich van Stroheim, caricaturizándose con cierto

masoquismo a ellos mismos, mientras un bisoño, William Holden, iba aprendiendo y captando el arte interpretativo de estos dos grandes actores. Mankiewicz nos acompañó a contemplar el trasmundo de las candilejas en *Eva al desnudo*, pintura detallada y sin tapujos de la gente de teatro, con un reparto que servía perfectamente el asunto: Bette Davis, Gary Merrill, George Sanders, Arne Baxter, Thelma Ritter, Gregory Ratoff y la fugacísima pero rutilante aparición de una aspirante a actriz que se llamaba Marilyn Monroe. Fred Zinnemann jugó fuerte y ganó al dar el papel estelar de *Hombres* (drama de los ex combatientes apopléjicos imposibilitados en un sillón de ruedas) a un desconocido: Marlon Brando. En *La jungla del asfalto*, Huston (138) nos dio una obra maestra en donde los *gangsters* eran personas con ambiciones humanas normales. Conviene retener el excelente trabajo que realizaron Sterling Haylen, Louis Calhern, Sam Jaffe, Jean Hagen, Marilyn Monroe y Anthony Caruso. Por último, Kazan relató la búsqueda de un peligroso criminal que llevaba el germen de la peste en la película *Pánico en las calles*, que era una continua tensión para el espectador. Kazan, avezado y veterano director de actores, sacó brillante partido de Jack Palance, Richard Widmark, Paul Douglas y el cómico Zero Mostel, aquí fuera de su interpretación habitual.

De 1951 a 1958 transcurrieron unos años en los que Hollywood conservaba todavía su esplendor, que poco a poco iba palideciendo. Merced a los adelantos técnicos y científicos, una antigua tentativa, realizada recientemente, dio pie a una serie de películas como *Destino a la luna*, de I. Pichel; *Ultimátum a la tierra*, de Robert Wise; *Cuando los mundos chocan*, de Rodolph Mate, que enaltecen el género de ciencia ficción.

Un acontecimiento de tipo político -la caza sañuda de los filocomunistas por el senador tejano Joseph Mac Carthy- hizo que algunos brillantes cineastas se apartaran de su labor creadora por algún tiempo (entre otros, los guionistas Dulton Trumbo y Alvah Bessie), o bien abandonaran a principios de los años cuarenta Estados Unidos, como Chaplin, Biberman, Dassin, Robert Rossen y *Joseph Losey* (139), que se afincaron en Europa. Todo ello, coincidiendo con la pujanza del cine en otros países, hizo que Hollywood no volviera a ser nunca la que fue. En un rápido vistazo a estos ocho años de cine norteamericano, lo más destacable en el aspecto técnico fueron las invenciones -perfeccionamientos más bien- del cinerama (*Esto es cinerama*, 1952) y los intentos, sin llegar ni mucho menos al éxito, del cine en tres dimensiones (*Bwana el diablo*). Como

películas colosales merecen citarse: *Quo Vadis?* (1951), de M. le Roy, con Robert Taylor, Deborah Kerr, Léon Genn y el polifacético Peter Ustinov en Nerón; *La túnica sagrada*, en cinemascope, de Henry Koster, con Víctor Mature, Richard Burton y Jean Simons (1953); *La vuelta al mundo en ochenta días*, según texto de Julio Verne, teatralizada por Michael Anderson en *todd-ao*, producida por el famoso Michael Todd y protagonizada por David Niven, Mario Moreno *Cantiflas* y un extensísimo reparto (1956); *Los diez mandamientos*, en donde Cecil B. de Mille se copió a sí mismo - pero ahora a todo color y gran pantalla (vistavisión), con Charlton Heston, Yul Brynner, Anne Baxter y un innumerable número de actores; también de C. B. de Mille es el show circense *El mayor espectáculo del mundo*, con C. Heston, Cornel Wilde, James Stewart, Henry Wicolson, Betty Hutton y Gloria Graham. En la faceta de comedia musical, *Un americano en París*, de V. Minelli, con Gene Kelly, fue la apoteosis del género, sólo superado por *Cantando bajo la lluvia*, de Donen, lo mejor que se ha producido en este género. *Siete novias para siete hermanos*, de Stanley Donen, constituía también una serie de magníficas estampas de canto y danza con Howard Keel y Jane Powell al frente de un escogido elenco, en el que destacaba el joven actor y magnífico bailarín Russ Tamblyn. La opereta *Rose Marie* fue un *remake* debido a Mervin le Roy; otro célebre *remake* fue *Un lugar en el sol*, según la novela de Dreiser, realizada por George Stevens, con *Monty Clift*, *E. Taylor* (140) y Shelley Winters, dura crítica a la sociedad norteamericana, y *Gigi*, de la escritora Colette, que quedó transformada en una especie de opereta filmada por obra y gracia de Vicente Minelli, con Leslie Caron, Louis Jourdan y Maurice Chevalier. Pasando a otro género, *Brigada 21*, de Wyler, con Kirk Douglas, William Bendix, Eleanor Parker y Joseph Wiseman, resultó todavía mejor que la pieza teatral original. En este mismo año (1951), Hitchcock nos dio un singular relato en *Extraños en un tren*, con Farley Granger y Robert Walker, y Huston, tres películas dignas de ser contempladas: *The red badge of courage*, un detallado estudio sobre el valor y la cobardía de un soldado durante la guerra de Secesión. El papel principal lo interpretó el soldado más condecorado en EE. UU. durante la Segunda Guerra Mundial (elección intencionada del viejo maestro Huston): Audie Murphy. Por otra parte, la obra pictórica de Toulouse Lautrec quedó reflejada con cuidado y mimo en el color en *Moulin Rouge*, con una interpretación genial de José Ferrer y un buen trabajo de dirección de Huston. El otro filme fue un ejercicio de

interpretación: *La reina de Africa*, con los monstruos del celuloide Katherine Hepburn y Humphrey Bogart,

En 1952, King Vidor hizo de un folletín una obra maestra de narración cinematográfica: *Pasión bajo el sol*, con C. Heston y Jennifer Jones. Henry King, con Ava Gardner y G. Peck, según relato de Hemingway, realizó *Las nieves del Kilimanjaro*, y Minelli nos habló de los actores, directores y cineastas en la virulenta *Cautivos del mal*. El dramaturgo norteamericano Henry Miller fue conocido en el cine por su adaptación de *La muerte de un viajante*, de Laslo Benedek, con Frederic March, Cameron Mitchell y Mildred Dunock. Zinnemann escogió la soledad de un hombre abandonado de la sociedad, enfrentado a una pandilla de desalmados: *Solo ante el peligro*, western psicológico con un Gary Cooper en su último gran papel. *Operación Cicerón*, sobre el espionaje en la neutral y sinuosa Turquía, fue el filme que Mankiewicz, sirviéndose de un James Mason sensacional, nos dio en este año. Ford se trasladó a Irlanda (141) para rodar un homenaje a su patria de origen: *El hombre tranquilo*. Kazan reveló la violencia y el caos de un México en constante revolución en *Viva Zapata*, con Marlon Brando, Jean Peters y Anthony Quinn. *Carrie*, según novela de Theodor Dreiser, con realización de Wyler, fue un melodrama que el director, con Jennifer Jones y Lawrence Olivier, supo elevar a profundo drama humano.

1954 fue el año de *Lili*, comedia sentimental de Charles Walters con Leslie Caron, Mel Ferrer y Jean Pierre Aumont.

En *De aquí a la eternidad*, Zinnemann consiguió dar un retrato del ejército norteamericano en la víspera de Pearl Harbour, con Burt Lancaster, Frank Sinatra, Deborah Kerr, Monty Clift y Donna Reed, en una interpretación fuera de serie.

Shane o *Raíces profundas* es un lúcido western donde el extraño solitario, admirablemente encarnado por Alan Ladd -con la veterana y sensible actriz Jean Arthur (142), Van Heflin, el niño Brandon de Wilde y Jack Palance-, arreglará la situación y volverá a desaparecer en la pradera. *Los caballeros las prefieren rubias* (de la novelista Anita Loos) será la graciosa película de Hawks, con Marilyn Monroe y Jane Russell, que, junto con *Cómo casarse con un millonario*, nos recordarán que la comedia americana no ha muerto. Para corroborar lo dicho hay que añadir *Vacaciones en Roma*, notable éxito nuevamente de Wyler, con Audrey Hepburn en un papel que la catapultó a la fama. *Traidor en el infierno* será la oportunidad de William Holden para conseguir su Oscar. En curiosa aparición, Otto Preminger interpretó a un ordenancista y rígido comandante de

campo de prisioneros alemán. Película interesante y comercial (falsamente doblada en España por una equívoca censura) fue *Mogambo*, de John Ford. *Yo confieso*, con M. Clift, fue un Hitchcock bueno pero no extraordinario, lo mismo que *Gardenia azul*, de Fritz Lang con Anne Baxter y Richard Conte.

El año 1954 fue el año de Marlon Brando. El actor, salido del Actor's Studio, actuó en *Désirée*, de Henry Koster (Jean Simons, Michel Rennie), encarnando un Napoleón muy *sui generis*; fue un teddy-boy motorizado en *The Wild One*, de Laslo Benedek, y alcanzó el codiciado Oscar, magistralmente dirigido por Kazan, en el boxeador medio sonado de *La ley del silencio* basado en los manejos de la mafia del puerto de Nueva York, con Lee J. Cobb, Eve Marie Saint, Karl Malden y *Rod Steiger* (143). Robert Wise descubrió el mundo de los altos ejecutivos en *La torre de los ambiciosos* (Frederich March, W. Holden, B. Stanwyck, W. Pidgeon y Nina Foch), y Wilder nos dio una grata comedia *Sabrina*, con Humphrey Bogart, Audrey Hepburn y William Holden. Hitchcock, en un alarde de técnica y virtuosismo cinematográfico, realizó *La ventana indiscreta*, con James Stewart, Grace Kelly y Raymond Burr. Otto Premminger pasó del musical trágico *Carmen Jones* (con Dorothy Dandridge y Harry Belafonte) cambiando el ambiente español por el de color, a una atractiva y fascinante aventura: *Río sin retorno*, con Robert Mitchum y Marilyn Monroe, cada vez más actriz. Por último, Edward Dmytryk nos presentó el caso de resistencia a un mando no capacitado en *El motín del «Caine»*, con José Ferrer, Van Johnson, Fred Mac Murray y un esquizofrénico capitán llamado Humphrey Bogart.

Richard Brooks produjo y dirigió en 1955 la mejor película sobre la rebeldía escolar en los barrios bajos neoyorquinos, *Semilla de maldad*, con Glen Ford. Brando se pasó al musical, del que no salió muy bien parado, en *Ellos y ellas*, de Mankiewicz, realizador de un interesante *Julio César*. Stanley Kramer abordó la profesión médica, logrando una bella película con *No serás un extraño*. Welles estuvo incommensurable en *Otelo* como actor y como director. Hitchcock, *¿Quién mató a Harry?*, el filme más irónico y macabro salido de sus manos, y *Atrapa al ladrón*, divertido policiaco sobre un ladrón de guante blanco con Grace Kelly y Cary Grant. Nicholas Ray creó con *Rebelde sin causa* el mito de *James Dean* (144). Este malogrado actor, muerto al volante de su «Porsche», no pudo dar de sí todo el talento que poseía y que demostró tener tanto con Ray como con Kazan en *Al este del Edén*. Con guión televisivo de Paddy Chayeksky,

Delbert Mann impresionó a los espectadores con una sencilla historia de amor sin galanes atractivos: *Marty*, con Ernest Borgnine y Betsy Blair, ambos rayando en la perfección interpretativa.

Dos musicales, con estilo diferente, estuvieron presentes en la temporada 1956: *El rey y yo*, con Yul Brinner (Oscar 1956), de Walter Lang, y un pseudomusical llamado Alta sociedad, de Charles Walters, con Bing Crosby, Frank Sinatra, Grace Kelly y John Lund. Minelli dirigió a Anthony Quinn y a Kirk Douglas en los papeles de un sensual Gauguin y un apasionado Van Gogh en *El loco del pelo rojo*. Joshua Logan fue el mejor realizador del año con *Picnic* (Kim Novak, William Holden, Rosalind Russell, Susan Strasberg, Arthur O'Connell y Betty Field) y *Bus Stop*, con Marilyn Monroe, actriz ya consagrada, y Don Murray, un rudo vaquero excelentemente interpretado. Tres buenas películas se dieron a conocer este año: *Gigante*, de George Stevens, con la última aparición de James Dean; *La ley del Señor*, de Wyler, con Dorothy McGuire, Gary Cooper y Anthony Perkins, sobre el pacifismo de los cuáqueros en la guerra civil norteamericana, y *El hombre del brazo de oro*, un tema tabú - el de las drogas (145)-, que Premminger relató a través de dos grandes actores: Kim Novak y Frank Sinatra. Stanley Kubrick nos maravilló como un arquitecto del montaje en *Atraco perfecto*, historia de un minucioso atraco, obra maestra del género, con Sterling Hayden, Coleen Gray, Marie Windsor y Elisha Cook.

En 1957, *El puente sobre el río Kwai* fue una hermosa obra de David Lean, que acaparó casi todos los honores del año. Alec Guinness, Jack Hawkins, William Holden, Sessue Hayakawa y Geoffrey Horne vivieron con intensidad sus respectivos papeles. Kazan desmitificó a los ídolos populares en *A face in the crowd*, con Patricia Neal y Andy Griffith. Joshua Logan insistió en el problema del racismo con *Sayonara* (Marlon Brando, Miko Taka y *Red Buttons* [146]). Idéntica temática se hallaba en *Algo de valor*, de Richard Brooks, según la novela de Robert Ruark, con Rock Hudson y Sidney Poitier, e igualmente hizo Robert Rossen en *Island in the sun*, con Harry Belafonte y Joan Fontaine, Jean Negulesco filmó *La sirena y el delfín*, con Sofía Loren, Jorge Mistral y Alan Ladd. Cukor, el musical: *Las girls*, con Gene Kelly, Kay Kendall, Mitzi Gaynor y Taina Elg, y Wilder, la truculenta *Testigo de cargo*, con M. Dietrich, T. Power y Charles Laughton. Sidney Lumet, *Doce hombres sin piedad*, con Henry Fonda y el resto de un jurado compuesto por magníficas actores secundarios. Fred Zinnemann presentó un Nueva York inhóspito y un drogadicto irrecuperable en

Un sombrero lleno de lluvia, con Don Murray, Eve Marie Saint y Anthony Franciosa, realizando con oficio, al año siguiente, 1958, *Historia de una monja* premio en el Festival de San Sebastián, con una sobria interpretación de Audrey Hepburn y el excelente Peter Finch. *Stanley Kramer* (147) fue sincero y emotivo en *Fugitivos*, con Tony Curtis y Sidney Poitiers, mostrando que, ante el peligro, no hay colores ni distinción de razas. *Paths of Glory* fue un filme anti-militarista y ataque frontal contra los soldados fanáticos a ultranza, debido a Kubrick, excelente película prohibida en algunos países de Europa. Donen realizó un divertimento en *Indiscreta*, con C. Grant e I. Bergman; Orson Welles dirigió a Charlton Heston, Janet Leigh y a él mismo en la barroca y fascinante *Sed de mal*, y por último, y para cerrar estos casi treinta años de cine norteamericano, Hitchcock creó su mágico suspense en un inefable *Vértigo*, con James Stewart y la sugestiva Kim Novak en un desdoblado papel. Robert Wise clamó contra la pena de muerte en *Quiero vivir*, con la descomunal labor interpretativa de Susan Hayword.

A fines de los años cincuenta había algo que anunciaba la descomposición del gran Hollywood. Las causas eran varias y complejas: la situación política, la irrupción de la TV, la apertura de nuevos estudios cinematográficos en otras parte del mundo y un hecho importante y esencial en el cine contemporáneo: la *nouvelle vague*, cuyo ejemplo cundiría por muchos países como un reguero de pólvora.

Volvamos, pues, a la vieja Europa, donde estaba a punto de suceder algo nuevo y esperanzador: la nueva ola.

EL NEORREALISMO ITALIANO

Fundamento de escuelas y tendencias posteriores, antirrevulsivo de películas colosales y de «teléfono blanco», el *neorrealismo* (148) nació en Italia a principios de los años cuarenta, como consecuencia de una corriente de oposición, tanto política como artística, contra el partido fascista y su obra social y cultural, durante el tiempo que estuvo en el poder.

Ossessione, *Cuatro pasos por las nubes*, *La puerta del cielo*, Visconti, Blasetti, De Sica, películas y autores, obras y personas que dieron testimonio del nacimiento de una nueva manera de hacer

cine: el neorrealismo. A veces, sin actores profesionales y con abundancia de exteriores, siempre con un fondo social y de acercamiento a la realidad, la nueva tendencia cinematográfica conoció, gracias al Impulso y aliento de tres hombres, una entrada triunfal en el cine mundial. El triunvirato renovador lo formaron: Luchino Visconti, Roberto Rossellini y Vittorio de Sica.

Después de *Ossessione* -filme poco conocido-, el antiguo ayudante de Renoir y gran director teatral italiano rodó en Sicilia, en 1948, *La terra trema*, película dura, a veces ininteligible, hasta para el mismo público italiano -ya que los actores eran gentes del lugar que usaban el dialecto siciliano-, película de denuncia de una anomalía social como tantas otras (la explotación de una familia de pescadores por parte de los intermediarios y la infructuosa labor para la creación de una cooperativa) y que incluso, a pesar de su marxismo, no llegó a convencer a la izquierda italiana. *La terra trema* es una tragedia moderna en la que Visconti da fe de su análisis de la realidad.

Después rodó *Bellissima*, la lucha de una madre (Ana Magnani) para hacer de su pequeña hija una actriz de cine. Es otro drama popular a pequeña escala con ese sentido vital que Visconti sabe imprimir a sus películas. Tras una afortunada adaptación de *Noches blancas*, de Dostoyevski, con Jean Marais, Marcello Mastroianni y María Schell, filmó *Rocco y sus hermanos*. La lucha de la familia para adaptarse a una ciudad industrial y desconocida para las gentes del Sur es el meollo de esta obra poderosa y de tilla narrativa quizá algo tremendista, pero eficaz. *Las vagas estrellas de la Osa Menor*, la última realización de Visconti, con los amores incestuosos de dos hermanos, no es una de sus obras más acertadas, como tampoco lo es *El extranjero*, según la novela de Albert Camus.

Visconti (149) ha sido considerado por el público más un diletante y un esteta que un realizador de enorme inquietud social. Se admira más su brillante puesta en escena (*Senso* o *El gatopardo*) que la significación social que tienen ambas: la desaparición de la nobleza en Italia y la ascensión de una pujante y ávida clase: la burguesía. Su última realización, *El crepúsculo de los dioses*, descripción de toda una época alemana a través de una dinastía familiar industrial durante los años del Tercer Reich, promete ser una gran película.

Roberto Rossellini pasó, casi sin haber asimilado el cortometraje, a dar una obra tan lúcida y convincente como *Roma città aperta* (1945), con Anna Magnani, Aldo Fabrizi y Marcel Pagliero (el realizador francés aquí en un brioso papel) entre otros. La película

fue realizada en precarias condiciones con celuloide de baja calidad y un poco en situación anormal (el rodaje fue inmediatamente después de la liberación de la Ciudad Eterna). Pero quizá por esto mismo y por el recuerdo fresco aún de la lucha de la resistencia contra los alemanes, *Roma città aperta* tiene un vigor y una validez que aún hoy persisten. Ni Fabrizi ni Anna Magnani volverán a encontrar la vena de aciertos y de auténtica veracidad de sus respectivos papeles.

Más construida que esta gran película fue *Paisa*, crónica de guerra paralela a la acción de desalojar a las fuerzas del Eje desde Sicilia hasta Milán. Película meritoria y en algunos momentos de gran fuerza dramática, no tenía, sin embargo, la naturalidad de *Roma città aperta*. Después de una crítica sobre *San Francisco de Asis* -realizada con una provocadora candidez-, una interesantísima cinta rodada en una Alemania deshecha moral y materialmente, *Germania Anno Cero* (1948), surgió *Viaje a Italia* (1953), con Ingrid Bergman -entonces, su esposa, con la que ya había realizado *Stromboli* en 1949- y George Sanders. Asistimos aquí a la crisis de un matrimonio inglés que pone en entredicho, en un crudo análisis, la solidez de su alianza matrimonial. Una aventura interior descrita sin efectismos pero con un enorme sentido de la realidad. Película analítica de un comportamiento exterior y unos sentimientos íntimos. Cinta difícil pero lograda, precedente de todo el posterior cine psicológico tan querido de *Antonioni* (150).

El general Della Rovere (1959), que tuvo un brillante éxito en el Festival de Venecia, donde compartió los honores con *La gran guerra*, es una buena película con una excelente interpretación de Vittorio de Sica. Pero ni *Europa 51*, ni *India 58*, ni la *Vanina Vanini*, de 1961, nos han vuelto a mostrar al gran e inteligente director que Rossellini lleva dentro.

Vittorio de Sica, actor de comedias frívolas en los años treinta, se inició en 1940 como director con apariciones esporádicas en las pantallas. Desde *Rosas escarlatas* (1940), hasta la serie de películas Loren-Mastroiani que De Sica ha dirigido, ha habido de todo en este desigual director. Haciendo una cuenta atrás, los últimos De Sica son mediocres y algunos hasta malos. *Los secuestrados de Altona* (según la obra sartriana) y *Dos mujeres* (1960) son salvables, así como *El limpiabotas* (1946), cuadro pesimista de las instituciones oficiales para los niños huérfanos, y *El techo*, alegato social contra la falta de viviendas en las grandes urbes. No se puede apenas comentar por sus numerosos cortes la que según algunos críticos es

la mejor obra de De Sica: *El oro de Nápoles*, pero si conocemos las tres películas que le dieron fama y que por sí solas ya justifican la valía de este gran director italiano: *El ladrón de bicicletas*, en donde a través de una anécdota se da una amplia panorámica laboral de la Italia de la posguerra; *Milagro en Milán*, farsa lírica, fábula realista en donde el capitalismo queda en entredicho y en donde los pobres habitantes de unas barracas en las afueras de Milán ven con esperanza cómo en el cielo no son los parias de la tierra; *Humberto D.*, lucha patética de un pensionista para conservar su dignidad. Estas tres películas, realizadas en el breve plazo de cuatro años (1948-1952), son, por su humanismo y su interés social, lo mejor de la obra de Vittorio de Sica, muy superior a *Estación Termini*, algo americanizada por imposiciones de producción, y sin comparación alguna a su labor actual. De Sica, uno de los directores mejores del cine mundial, contó, además, con un excepcional guionista, llamado *Cesare Zavattini* (151).

Sin ofrecer una obra total como estos tres realizadores hay ejemplos sueltos y muy interesantes que entran dentro de esta escuela neorrealista: *Vivir en paz*, de Luigi Zampa, película tierna y sentimental, pero de gran aliento fraternal; *Sin piedad*, de Alberto Lattuada, con el actor negro John Kitzmiller y Carla del Poggio; *Sotto il cello di Roma*, de Renato Castellani -el problema de una juventud sin timón durante la guerra-, y la más popular y taquillera de todas película no exenta de hallazgos y de un erotismo acentuado por la figura de Silvana Mangana: *Arroz amargo*, de Giuseppe de Sanctis, autor también de *Caccia trágica*, sobre la eterna lucha entre cooperativistas y propietarios rurales.

Después, el cine italiano sufrió un estancamiento, aliviado en cierto modo por la serie *Pan, amor y ...*, animada gracias a una Gina Lollobrigida en forma y películas cómicas de Totó (*Guardias y ladrones*) y de Eduardo de Filippo (*Nápoles millonaria*).

EL CINE CONTEMPORÁNEO. FRANCIA, INGLATERRA, ITALIA, ALEMANIA, SUECIA Y ESTADOS UNIDOS

En Francia, después de la guerra, Clair realizó, Con brío y gracia especial, *El silencio es oro* (1947), con música de Van Parys y la actuación de Maurice Chevalier, y *La belleza del diablo*, sobre el mito de Fausto (Gerard Philippe), y un sardónico *Mefistófeles* (Michel Simón),

Nicole Vedrés realizó un documental precioso en cuanto a su valor histórico: *París 1900*.

En 1949 nació para el cine un original cómico francés: Jacques Tati, que en *Jour de tete* y, sobre todo, en *Las vacaciones de M. Hulot* (1951) creó un tipo de antihéroe entre poético y realista, egocéntrico e inconformista. El abogado André Cayatte dejó la toga por la cámara y rodó *Los amantes de Verona*, un Romeo y Julieta modernos, con *Anouk Aimée* (152) y Serge Reggiani, y *Justicia cumplida*, mostrándonos la máquina judicial en toda su crudeza, así como la culpabilidad de la sociedad en este filme y en *No matarás*. René Clement arrancó aplausos por su delicada historia de *Juegos prohibidos*, y Duvivier principió la serie de los *Don Camilo y Peppone*, con los extraordinarios Fernandel y Gino Cervi. Jacques Becker: *Montparnasse 19*, sobre la vida del pintor Modigliani, y *Casque d'or*, con Simone Signoret y Serge Reggiani en un París de gigolos y de apaches magníficamente evocado. *Los orgullosos*, de Ives Allegret, y *El salario del miedo*, de Clouzot, son películas ambientadas en Sudamérica, que conocieron un gran éxito en Francia y fuera de ella. Max Ophuls realizó con su fina, inteligente y matizada mano de gran director *La ronde* y *Lola Montes*. filme desmesuradamente barroco y genial. con Peter Ustinov, Martine Carol y el excelente Antón Walbruk. Una de sus últimas obras es un inteligente divertimento llamado *Madame de ...*, según la obra de Louise de Vilmorin e interpretada por Danielle Darrieux, Charles Boyer y Vittorio de Sica.

En 1955, Clouzot, con su filme *Las diabólicas*, suspense truculento y efectista, mantuvo en vilo al público. En 1956, una racha de buenas películas se sucedieron casi sin interrupción: C. Autant-Lara dirigió *La travesía de París*, que descubre el mercado negro durante la ocupación, con las odiseas de un cerdo que es llevado de estraperlo por toda la ciudad. un breve número del entonces casi desconocido Louis de Funes, así como una perfecta interpretación de Jean Gabin y de Bourvil. El comandante Costeau y Louis Malle realizaron al alimón un maravilloso documento marino: *El mundo del silencio*; Renoir, una deliciosa *Elena y los hombres*, con Ingrid Bergman. Mientras, Vadim lanzaba a *Brigitte Bardot* (53) en *Et Dieu crea la femme*. Welles rodó, con un pie en Francia y otro en España. *Mister Arkadin*, en donde se ensañaba, como siempre, contra el poder del dinero y la corrupción que entraña; Robert Bresson narró, con una gran sencillez, junto a un realismo desnudo y una lógica aplastante, el diario de un hecho verídico: *Un condenado a muerte se ha escapado*, filme que le acredita como realizador fuera de serie.

René Clair realizó la que debía ser hasta el momento una de sus más importantes obras: *La Puerta de las Lilas*, que transcurre en el barrio parisiense de este nombre y donde los personajes sacan a relucir sus bajas pasiones, matizadas por un aire de cordialidad y de comprensión. Buena labor del equipo de actores: P. Brasseur, H. Vidal y el cantante George Brassens. Louis Malle, ciertamente influido por el cine norteamericano, realizó *Ascensor para el patíbulo* y *Les amants*, película osada. impecablemente dirigida, y una gran interpretación de Jeanne Moreau, Georges Franju, en *La tete contre les murs*, critica las condiciones de los frenocomios y el terrible enigma de la locura.

En 1958-59 (54), un movimiento que iba a ser conocido como la *nouvelle vague* penetró con estrépito en el mundo del cine galo. La «nueva ola» barrería viejos y caducos moldes en cuanto a la realización y producción de películas: rapidez de rodaje, presupuesto reducido, oportunidad a los actores jóvenes ... El resultado fue que las sociedades de producción se multiplicaron y surgieron cerca de dos centenares de nuevos realizadores. Los debutantes eran gente salida de la crítica (Godard y Truffaut, de la famosa revista *Cahiers du Cinéma* [155]), del cortometraje o de la escuela de cine francesa; novelistas como Jean Giono o Robbe Grillet, actores como Gerard Oury o Robert Hossein; otros, en fin, que procedían del teatro, como Armand Gatti, y de la televisión, como Marcel Bluwal, o bien cuya

afición habían adquirido por herencia paterna, como Marcel Ophuls y Jean Becker.

Un realizador inédito en España es considerado como precursor de la *nouvelle vague*: Alexandre Astruc, quien determina que la cámara ha de ser para el realizador lo que la pluma para el escritor. De entre la numerosa concurrencia de adheridos a la *nouvelle vague* hay que citar a Chabrol con *Le beau Serge* (1958), realizada con medios económicos procedentes de una herencia; *Les cousins* (1959), con Gerard Blain y el notable comediante Jean-Claude Brian, y su mejor y poco valorada película. *Les bonnes femmes*, así como *A double tour*, en donde el color era una pura maravilla. El estilo de Chabrol es seco, nervioso y con cierto sentido del humor. El a veces irritante Godard consiguió, en toda su desigual y anárquica obra, dos logros con matrícula de honor: *A bout de souffle* (1959) y *Pierrot le fou*, ambas con Belmondo, junto a Jean Seberg en la primera y a Ana Karina en la segunda. *A bout de souffle* es película prototipo de esta primera etapa de la nueva ola. Los personajes gozan de plena libertad en la pantalla. Ella es una mujer amoral que acabará delatando a su amante. El será un pobre imitador de su ídolo: Humphrey Bogart. El juego del filme radica en la improvisación de las actitudes de los personajes. de una absoluta independencia en sus reacciones, que apasiona a todos los verdaderos aficionados al cine. Y lo mismo en *Pierrot le fou*, su mejor obra.

Francois Truffaut vertió en la pantalla sus recuerdos infantiles y nació *Los cuatrocientos golpes*, de una sinceridad narrativa de primer orden; *Tirez sur le pianiste* es un recreo intelectual con algunas escenas que hacen referencia al cine antiguo; *Jules et Jim*, una película de una calidad fuera de lo común, y *La peau douce*, la obra que puede codearse con lo mejor del cine mundial. Truffaut (56) -como casi todos los del grupo- es un ferviente admirador de Hitchcock, sobre todo, y también de Preminger, Lang, Losey, Anthony Mann, Nicholas Ray y del italiano Vittorio Cottafavi.

Alain Resnais, sobre un guión de Marguerite Duras, impresionó a los espectadores con *Hiroshima mon amour* donde una de las principales bazas de la nueva ola, el lenguaje filmico, es interpretado de una manera original y nueva. *El año pasado en Marienbad* es un filme atemporal, espiritual y con amplio margen de interpretación casi dependiente de la versión que le dé el espectador, mientras que *Je t'aime, je t'aime* es una apasionante búsqueda del enigma temporal.

Destacados seguidores de la nueva ola han sido también Georges Franju (¡qué magia poética la de su *Judex!*); Jacques Demy (*Lola, Los paraguas de Cherburgo*), el más lírico del grupo; Philippe de Brocca, especialista en comedias como *Las tribulaciones de un chino en China*; Louis Malle (*Zazie dans le metro*, un disparate de fuegos de artificios visuales), y otros cuyo común denominador es su gran amor al cine.

Citemos por último el mérito de Jean Rouch, con su intento de cinéma vérité (157), autor, junto con el sociólogo Edgar Morin, de *Crónica de un verano* y de un asombroso sketch en *París vu par ...*

En el cinema cómico francés, y junto a Tati, aparece Pierre Etaix, que está dentro de una línea a lo Keaton, y del que, después de *El pretendiente* y *El gran amor*, cabe esperar que siga en esa línea tan personal. El cine en Francia sigue siendo digno de gran atención.

Después de la escuela documental inglesa, que, a pesar de su desaparición, dejó profunda huella en los realizadores jóvenes, quienes, a partir de 1960, han venido dando muestras de un indiscutible talento, la época 1945-1960 estuvo dominada por unos cuantos realizadores que lograron mantener en algunas de sus obras el prestigio del cine inglés. Lawrence Olivier realizó un cine-teatro en el que se movía a gusto, siendo sus obras *Enrique V*, *Hamlet* y *Ricardo III* buena prueba de su maestría en su doble faceta de actor y adaptador-realizador, Carol Reed, en *El idolo caído*, hizo un retrato psicológico muy acertado de un niño solitario, y en *El tercer hombre* (1949) mostró una madurez de estilo que le colocó entre la élite de realizadores europeos. La película guarda la influencia del expresionismo alemán en una Viena ocupada y en donde el mercado negro, la vida y la muerte y el espionaje están a la orden del día. La interpretación de Welles, Alida Valli, Treword Howard y Joseph Cotten, así como una inquietante música de citara de Antón Karas ayudaron eficazmente al éxito de la película. Con la excepción de *Larga es la noche*, el Reed de *El niño y el unicornio*, *La llave* o *Nuestro hombre en La Habana* ha defraudado un poco, teniendo en cuenta lo que se esperaba del autor de *El tercer hombre*. M. Powell y E. Presburger jugaron con el color nn una película de ballet, *Las zapatillas rojas*, con Moira Shearer y los excelentes actores Marius Goring y Antón Willbrok, Peter Brooke, prestigioso director teatral, realizó una película de gran tensión emocional, *Moderato Cantabile*, rodada en el estuario de la Gironde, y, últimamente, la adaptación cinematográfica de la obra teatral *Marat-Sade*.

En las afueras de Londres se erigieron unos estudios de los cuales

salieron buena parte de las *comedias* (158) del cine inglés de estos años. Esta serie de películas, conocidas como la serie de Ealing Studios, adoptando así el nombre de los mismos, tienen por autores, entre los más importantes, a Henry Cornelius en *Pasaporte para Pimplico* (en donde una pequeña comunidad de un barrio londinense se proclamaba independiente), *Genovena* (divertida historia sobre el rally de coches antiguos Londres-Brighton) y *I am a camera*, Robert Hammer, en *Ocho sentencias de muerte* y *El candor del padre Brown*, según la obra de Chesterton; Charles Crichton, en *Oro en barras*, divertida comedia de un audaz atraco, y el bostoniano Alexander Mackendrick, en una completísima serie que comenzó con *El hombre del traje blanco*, *Wiskey a Galore*, *La bella Maggie* (con un afortunado Paul Douglas caricaturizando a un millonario norteamericano) y *El quinteto de la muerte*, feliz muestra de humor británico. Ultimamente este gran realizador ha atinado a describir el mundo infantil en una interesantísima obra: *Viento en las velas*. Los Ealing Studios fueron marca y etiqueta de garantía de una serie de felices películas que se produjeron para bien del cine cómico inglés.

Ni los hábiles artesanos Anthony Asquith o Cy Enfield, ni Cavalcanti, a pesar de sus esfuerzos en *Nicholas Nickleby* o en *Al caer la noche*, película fantástica que contó también con los directores Crichton, B. Dearden y R. Hammer, ni el resto de realizadores ingleses iban a sacar al cine nacional de su regular nivel medio, exceptuando a David Lean y Joseph Losey.

Lean, al que se le ha llamado el Wyler inglés, obtuvo sus primeros éxitos con *Cadenas rotas*, con John Mills, y *Oliverio Twist*, con Alec Guinness en una estupenda caracterización de viejo judío, y después emprendió con ardor tres grandes superproducciones que llevó a feliz término: *El puente sobre el río Kwai*, *Lawrence de Arabia* y *El doctor Zivago*. Sin embargo, añoramos sobre todo sus películas intimistas, como *Hobson's Choice* y, principalmente, *Breve encuentro* (159), romántica y sincera historia de amor, en el marco de una vulgar estación de tren de cercanías y un acompañamiento musical de Rachmaninoff. Una sencilla idea de Noel Coward interpretada por Celia Johnson y Trevor Howard.

Después de su marcha voluntaria a Hollywood, y tras rodar alguna nada desdeñable película bajo seudónimo en Italia, Joseph Losey filmó en Londres *Time without pity*, con Michel Redgrave y también sobre temas policíacos y de intriga: *La clave del enigma*, con Hardy Kruger y Micheline Presle, y *El criminal*, con Stanley Baker, retrato

del hampa y de las prisiones -como elementos metafóricos— inglesas, cargadas ambas de intenciones de denuncia social. De 1962 a 1967 rodó *Eva*, con Jeanne Moreau; *El sirviente*, con Dirk Bogarde y James Fox, y *Accidente*, con un aparte para *Modesty Blaise* que es un *comic* en imágenes, con un profundo análisis de las relaciones interhumanas, dadas siempre en un tono realista y escéptico. A pesar de su última realización para lucimiento interpretativo del matrimonio Taylor-Burton, esperamos grandes cosas de este sensacional realizador.

Hay que hacer un merecido elogio al género de terror, que se mantuvo vivo en Inglaterra gracias a la productora Hammer Films (con los actores Christopher Lee y Peter Cushing), y que desenterró de sus tumbas a los sagrados monstruos de *Drácula* y *Frankenstein*, unas veces con mayor fortuna que otras; esta compañía volvió a poner en boga este género cinematográfico tan interesante, logrando estimables obras como *El experimento del doctor Quatermass*, con Brian Donlevy; *El fantasma de la ópera*, con Herbert Lom, y *La maldición de Frankenstein*, con el inefable Christopher Lee. No escatimaremos tampoco alabanzas a las películas de espías realizadas en la Gran Bretaña, pues tanto *Ipcress* como la serie James Bond (sobre todo en las primeras, dirigidas por Terence Young) son cintas de una gran calidad, mostrándonos personajes tan distintos entre sí como los que asumen Michael Caine y Sean Connery, pero con unos atributos personales capaces - desgraciadamente- de encarnar al superhéroe contemporáneo.

Con el nombre de «los jóvenes airados» se formó en Inglaterra un grupo nuevo e iconoclasta, que creó un movimiento llamado Cine Libre (*Free Cinema*) y cuyos componentes se agruparon en un principio junto al crítico *Lindsay Anderson* (160), a la manera que la *nouvelle vague* francesa se unió espiritualmente en torno a Astruc y Jean Pierre Melville.

Casi todos comenzaron con el cortometraje, como *Every day except Christmas*, de Anderson, sobre la llegada de mercancías y el trabajo del gran mercado de frutas del Covent Garden londinense, o *We are the Lambeth boys*, sobre este popular y pobre barrio de la capital inglesa, etc. Y comenzaron a sucederse los largometrajes de Jack Clayton: *Un lugar en la cumbre*, con Luwrence Harvey, en el que un joven se casa sin amor por ambición social, y después un extraordinario filme de terror: *Suspense*, con Deborah Kerr, en donde en una secuencia la sensación del miedo era transmitida por el sonido. Tony Richardson adaptó a John Osborne en *Mirando hacia*

atrás con ira, con R. Burton y Claire Bloom, y a S. Delaney en *A taste of honey*, con la sensible actriz Rita Tushingham, película amarga en donde una chica embarazada por un marino de color era cuidada con esmero y ternura por un afeminado. Excelente en *Tom Jones*, con ese extraordinario y joven actor de teatro y cine que es *Albert Finney* (161), y *La última carga*, así como la corrosiva *The loved one* o *Los seres queridos*, realizada en Estados Unidos. Tony Richardson es, probablemente, el más interesante de esta notable y valiente promoción inglesa.

Lindsay Anderson dejó el teatro y dirigió *El ingenuo salvaje*, donde, a través de un jugador profesional de rugby (Richard Harris), se nos mostraba la inestabilidad y la frustración interior de gran parte de la juventud inglesa, tema que repitió también John Schlesinger en *Billy Liar*, a través de un joven muy bien interpretado por Tom Courtenay, quien se halla constantemente entre el sueño y la realidad.

Karel Reisz es otro destacadísimo director del grupo, autor de *Saturday night, Sunday morning*, fría crónica de un joven obrero; *Morgan, un caso clínico*, magnífica cinta de una comicidad patética (con David Warner), e *Isadora*, con Vanessa Redgrave, película autobiográfica de la farnosa Duncan, realizada con una sapiencia formal fuera de lo común. Y, para cerrar esta lista (a la que habría que añadir a Brian Forbes con su *Habitación en forma de L*, y a Clive Donner, Peter Collison y Peter Watkins), aparece la iluminada, anárquica y genial figura de Richard Lester. Nacido en Filadelfia, este joven, císimo realizador, de cerca de treinta años, después de recorrer medio mundo, se dedicó a la *publicidad en la TV* (162) inglesa, donde se especializó en spots publicitarios. Después de un gracioso cortometraje, *Jumping and standing still*, con Peter Sellers, comenzó a dirigir largometrajes, entre ellos las dos famosas películas con los Beatles : *Qué noche la de aquel día* y *Socorro*, a las que sucedieron *The Knack*, divertidísima comedia; *Petulia*, con una de las mejores actrices jóvenes de la actualidad: Julie Christie; *Golfus de Roma* y *Cómo gané la guerra*, filme antimilitarista y pacifista, donde, sirviéndose del humor, muestra los horrores de la guerra.

El también joven Román Polansky, a pesar de su nacionalidad polaca, ha desarrollado gran parte de su actividad en Inglaterra. Después de una serie de corte metrajes, producidos inmediatamente después de su estancia como alumno en la escuela de cinematografía polaca de Lodz, dirigió *El cuchillo en el agua*, película que se movía en un terreno exótico, poco habitual en el cine polaco. Pasó a

Inglaterra (163), en donde produjo interesantes, modernas y personalísimas películas como *Repulsión*, *Cul de sac* y *El baile de los vampiros*, crítica a través de un vampirismo irónico de todos los sectarismos y de las pequeñas comunidades secretas o facciones existentes y existidas, y *La semilla del diablo*, inquietante película sobre prácticas demoníacas, algo más que una película de terror.

Con toda seguridad, el Free Cinema, como la *nouvelle vague* o el New American Cinema Group, han sido causa de una revolución violenta en las ideas cinematográficas. Ha nacido un cine nuevo con una concepción anticonvencional en el sentido amplió de la palabra, y este nacimiento ha permitido respirar una atmósfera distinta, un aire renovador y paralelo a esta vida constantemente cambiante en que vivimos. Esperamos que todo sea para bien del cine universal.

En Italia, el neorrealismo puro llegó a su punto crítico en 1953. A partir de esta fecha, el cine italiano entró en un nuevo estilo y adquirió una impronta diferente cuyos paladines serían Michelangelo Antonioni y Federico Fellini.

A pesar de haber colaborado con Rossellini y dirigido ya *El jeque blanco*, sobre el mundo de los *fumetti* o novelas rosas fotografiadas, Fellini fue descubierto por el público gracias a *I vitelloni*, sobre los jóvenes señoritos de un pueblo de provincias, su hastío y su vida acotada. En 1955, *Il Bidone*, historia de estafadores y bergantes, cuyo jefe acabará trágicamente, no sin antes tomar conciencia de sus fechorías. Con su mujer -Giulietta Masina (164)- como actriz principal, Fellini comenzó una etapa creadora con *La strada* (1954) junto con Anthony Quinn y Richard Basehart; *Las noches de Cabiria*, con François Perier, historia de una pobre prostituta y que es engañada, pero que acaba tocada por la gracia; *Ocho y medio* (1963), obra autobiográfica y apasionante, y *Giulietta de los espíritus* (1965), esta última sin llegar a la perfección y grandeza de la anterior. En *La dolce vita* (1960) nos muestra un mundo desquiciado y amoral, fustigándolo con la enorme dureza propia del gran moralista que hay en Fellini. Se espera con gran interés su *Satiricón*, con la seguridad de que, aun en el caso de que no sea su mejor obra, siempre se encuentra algo de su exuberante genio creador. Fellini es una de las figuras más importantes del cine mundial con sus escenarios inéditos, la magia de sus imágenes, su positivo toque de moralizador y su enorme capacidad de expresión.

Michelángelo Antonioni (165), periodista nacido en Ferrara, comenzó el aprendizaje cinematográfico de ayudante de Marcel

Carné. Analista penetrante en la vida social en crisis, realizador de filmes que pueden parecer en un principio herméticos para el espectador, Antonioni se ha erigido como uno de los autores más audaces y con más influencia en los cineastas de esta generación. Entre sus obras más destacadas figuran: *Il grido* o la crisis de un hombre perteneciente al mundo obrero; *Le amiche* (adaptación de una novela del escritor Cesare Pavese), descripción de la crisis de la clase media italiana, y *L'avventura*, *L'Eclisse*, *La notte* y *Il deserto rosso*, agudos estudios de la crisis en los estratos sociales más económicamente fuertes. *Blow up*, con David Hemmings y Vanessa Redgrave, es una bellísima película en donde a través de un joven fotógrafo inglés muy cotizado se nos plantea el problema de la realidad como un angustioso dilema. Antonioni ha acabado su última obra: *Zabriskie Point*, rodada en Estados Unidos, bajo un absoluto hermetismo publicitario.

Se podrían añadir a esta poderosa y pujante cinematografía italiana una serie de autores como Valerio Zurlini (*La chica de la maleta*, *Crónica familiar*), Pier Paolo Pasolini (con su sublime *El Evangelio según San Mateo*), Pietro Germi (*Divorcio a la italiana*, *Signora e Signorini*, esta última de una causticidad difícil de superar), Moncelli, Olmi, Cottafavi, Dino Risi, Elio Petri, Nani Loy y, entre los recién llegados Bertolucci y, sobre todo, Marco Bellocchio, con su tremenda y discutida película *I Pugnì in Tasca*.

La industria italiana del cine ha sabido contar también con el apoyo de una serie de intérpretes -Mónica Vitti, Lisa Gastoni, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Alberto Sordí, Enrico María Salerno, Gian María Volante, etc-, muchos de ellos lanzados dentro de la cláusula del star system, como Sofia Loren y Gina Lollobrigida, que han sido otro pilar fundamental para el conocimiento universal del cine italiano.

En Alemania (166), y después de una penosa pero constante reconstrucción de la nación, el cine no ha dado una escuela de la importancia del expresionismo anterior. Wolfgang Staudte, Helmut Kautner, Harald Braun y Alfred Weidemann son los realizadores que se salvan de la mediocridad general. En 1948, R. A. Stemle realizó una ingeniosa versión de Berlín recién acabada la guerra con Gert Fröbe, quien mostró ya su temperamento de gran actor. La película gusta por su tono auto crítico y su clara visión política de una Alemania dividida por unos vencedores a punto de convertirse en enemigos entre ellos mismos. Habrá que esperar diez años para que Rolf Thiele, con *El escándalo Rose Marie*, historia de una

muchacha dedicada al espionaje industrial y retrato irónico de una Alemania materialista, y Bernard Wicky con *El puente*, cinta antibelicista, obras ambas de auténtica valía, animen a una serie de cineastas jóvenes a emprender el duro camino de la realización. Esta tarea la han iniciado una serie de hombres audaces y clarividentes, cuyos temas son evidentemente la Alemania actual, así como la exploración de las causas del fenómeno político nazi y sus funestas consecuencias.

J. M. Straub (en su rigurosa y documentada visión del mundo musical del siglo XVIII *Crónica de Ana Magdalena Bach*), Alexandre Kluge (*Una muchacha sin historia*), V. Schloendorff (*El joven Torless*, adaptación de una novela del mal conocido y gran escritor Robert Musil, en donde un internado de muchachos sirve de comparación con la sojuzgada Alemania nacional-socialista) y Ulrich Schamoni, con dos humanas y profundas obras: *El fruto* y *Lo mejor de la vida*, hacen necesario dar un amplio margen de confianza a esta nueva promoción germana, que todavía no ha hecho sino empezar a despertar al cine alemán del profundo letargo en que se había sumido.

Los países escandinavos están dominados por una nación, Suecia, y en ella, por un genio creador: Ingmar Bergman. El único cine que podía haber rivalizado con el sueco, el danés, se apagó después de la última y aceptable película de Dreyer, *Gertrud*. Suecia cuenta con Gustav Molander, el veterano realizador; con Alf Sjöberg, cuyas obras: *Tortura* (historia de un sádico profesor de latín, inteligente alusión al nazismo) y *Señorita Julia* (sobre la pieza teatral de Strindberg) son muestras de la categoría del cine sueco.

Ingmar Bergman, nacido en el seno de una familia religiosa (su padre fue pastor), director teatral de gran renombre, es hoy autor de más de una treintena de películas que abarca desde 1944 hasta la actualidad, entre las que cabe citar *Sonrisas de una noche de verano*, algo más que un divertimento escénico; *El séptimo sello*, visión metafísica de la muerte; *Las fresas salvajes*, una de las películas más hermosas de la historia del cine, interpretada por el gran Victor Sjöström poco antes de su muerte. *El manantial de la doncella*, leyenda medieval y meditación sobre el milagro; *El rostro* (1967), otra de sus mejores obras; *Noche de circo*, *A través del espejo*, *Persona*, *La vergüenza*, *Los comulgantes*, etc., etc., películas que han tenido siempre como actores a la gran familia bergmaniana: Ingrid Thulin, Luv Ullman, Harriet Anderson, Eva Dahlbeck, Max von Sidow, Ulf Palme y Gunnar Björnstrand, entre los más

calificados. Bergman es un esteticista, influido por la escuela expresionista con un obsesionante pensamiento común en casi todas sus películas: la comunicabilidad y la comprensión entre los seres humanos. Es otro de los más grandes realizadores de todas las épocas del cine.

Junto al maestro Bergman, la antigua actriz Mai Zetterlino y Bo Widerberg, realizador de una bellísima historia de hippies de a principios de siglo: *Elvira Madigan*, y de *Adalen 31*, historia sobre una huelga, en Suecia que tuvo importantes consecuencias políticas para la nación, son los mantenedores actuales del atrayente cine sueco.

En Estados Unidos, la crisis hizo explosión a últimos de los años cuarenta. La TV se adueñó de los hogares norteamericanos en una feroz lucha con el cine. A pesar de ello, la producción de Hollywood sigue dando pruebas de su capacidad artesana y a veces de una calidad muy elevada.

Wyler, después del fabuloso espectáculo de *Ben-Hur* y de ponerse al día con *El coleccionista* (con un prometedor intérprete del cine inglés: Terence Stamp), intentó el éxito haciendo una incursión en uno de los pocos campos vírgenes todavía para él: el musical, realizando *Funny Girl*, y salvando el escollo gracias, sobre todo, a la extraordinaria actuación de una recién llegada al cine: Barbra Streisand.

Hitchcock siguió dando una serie de impecables thriller con *Psicosis*, *Con la muerte en los talones*, *Los pájaros* (una de sus más originales películas) y *Marnie*.

Welles realizó una soberbia adaptación de textos shakesperianos en *Campanadas a medianoche* y la kafkiana *El proceso*, junto con un sensacional relato de amor y soledades, *Una historia inmortal*, rodada especialmente para la TV francesa y explotada después para la pantalla grande.

Después del semifracaso de *Moby Dick*, historia de la ballena blanca, símbolo de Dios, Huston dirigió a un trío explosivo -hoy desgraciadamente ya desaparecido-: Marilyn Monroe, Clark Gable y Monty Clift, en *The Misfits* o *Vidas rebeldes*, según guión del dramaturgo Arthur Miller, quien volcó en la película parte de su complicada vida privada.

Richard Brooks adaptó *Lord Jim*, el polaco-inglés Joseph Conrad, con Peter O'Toole en un complejo papel, y nos dio una inteligentísima visión del ávido poder del dólar y de la grandeza

espiritual de los pueblos subdesarrollados a través de un logrado *western*: *Los profesionales*.

Robert Wise realizó una película ennoblecedora del género musical: *West Side Story*, Romeo y Julieta modernos, convertidos en bailarines y cantantes.

John Sturges realizó un vigoroso *western*: *Los siete magníficos*, transposición al Oeste de una epopeya de samuráis, de Kurosawa (168), y *La gran evasión* o la fuga de los condenados de un campo de trabajo nazi, ambas con Steve Mac Queen. Hawks consiguió de un *western* (*Río Bravo*) y de un safari (*Hatari*) dos inolvidables películas sobre la amistad y solidaridad humana. Richard Fleischer, el cronista de la violencia, una aventura colosal en *Los vikingos*, un drama psicológico con el asesinato brutal de *Impulso criminal*; un *western* violento en *Duelo en el barro* y un juego de artificio técnico, el *split-screen*, por el que asistimos a dos acciones paralelas y distintas en un mismo fotograma, en *El estrangulador de Boston*. El último Kazan es su ambiciosa: *América, América*, quizá también su película más sincera.

En 1960 se realizaron tres grandes, honestas y dignas producciones: la epopeya del sitio al fuerte tejano en *El Alamo*, con John Wayne; la lucha del pueblo judío para lograr su independencia frente a los ingleses, en *Exodo*, de Premminger, y un inspirado Stanley Kubrick: *Espartaco*, a la que seguirán *Teléfono Rojo*, *Volamos hacia Moscú*, farsa-ficción de una futura guerra atómica, y la fabulosa *2.001 odisea del espacio*, monumento definitivo al género de ciencia ficción.

El comediante pasado a realizador Blake Edwards, que ya había realizado una obra policíaca, pequeña obra maestra de estilo narrativo: *Chantaje a una mujer*, con Glen Ford, Lee Remick y Marvin Ross, acertó de pleno con una sofisticada comedia: *Desayuno con diamantes*, con Audrey Hepburn y George Peppard, a la que siguió *La pantera rosa*.

Anthony Man, con *El Cid*, y Nicholas Ray, con *Rey de reyes*, rodadas ambas en los estudios españoles del ex productor Samuel Bronston, son cintas loables realizadas con destreza y vigor y que llegan al gran público, siendo aceptadas también por la crítica más exigente. Wilder realizó notables comedias como *El apartamento*, *Con faldas y a lo loco* y *La tentación vive arriba*; Cukor filmó con fortuna el *Pygmalión* musical en *My Fair Lady*, y Richard Quine, una lograda comedia sentimental: *Un extraño en mi vida*, con Kirk Douglas y una magnífica Kim Novak. El viejo Ford, *El sargento*

negro, y un *western* que le sirvió para volver -por poco tiempo ya- al candelero con *El hombre que mató a Liberty Valance*, y, juntamente con Hathaway y George Marshall, rodó para la gran pantalla una muy aceptable *La conquista del Oeste*; Donen, una película estilo Hitchcock, *Charada*, y el productor Darryl Zanuck el espectáculo bélico de *El día más largo*. Mientras, Tashlin dirigió, en una serie de comedias, a Jerry Lewis, uno de los pocos cómicos con verdadera personalidad aunque a veces pague de irregularidad; los recién llegados luchaban por escalar los puestos de honor del cine americano. John Frankenheimer (*Siete días de mayo*), Sam Peckinpah (atención al autor de *Duelo en la Alta Sierra* y *Mayor Dundee*), Samuel Fuller, antiguo guionista tachado de fascista pero con películas interesantes -como *Shock Corridor*-, Sidney Lumet, etc., casi todos procedentes de la TV, y, junto a valores ya confirmados como el magnífico Arthur Penn (*El zurdo*, estudio animado del pistolero del Far-West *Billy el Niño* [169]), *El milagro de Ana Sullivan*, *Acosado*, *La jauría humana* y *Bonnie and Clyde*, una aparición, la de la Escuela de Nueva York, ha irrumpido en el panorama cinematográfico norteamericano. Paladín de esta escuela fue en un principio el actor *John Cassavetes* (170), realizador de *Shadows*, idilio entre un blanco y una negra, cantando en un estilo sencillo y natural con improvisación, incluso de diálogo, durante el rodaje. Otros éxitos de esta nueva escuela han sido *The connection*, de Shirley Clark, sobre el mundo de los drogados, y *The savage eye*, de Sidney Meyers, viaje de una divorciada a través de una América insólita, triste y fanática. Lionel Rogosin, los hermanos Mekas, Anger y otros muchos han engrosado este estilo de cine con bajos presupuestos y mucha sinceridad e intención, verdadero impacto para el clásico cine de corte *made in Hollywood*.

¿Hasta dónde llegará la labor creadora de esta escuela denominada también Underground o escuela subterránea? El tiempo lo dirá, pero lo que no deja lugar a dudas es la enorme conmoción que ha ocasionado entre el mundo joven y su ideología actual.

RUSIA Y LOS PAÍSES DEL ESTE EN LA ACTUALIDAD

La URSS fue materialmente arrasada en gran parte, y, excepto los improvisados estudios en la Rusia central, toda su industria cinematográfica quedó prácticamente en ruinas. De los grandes maestros, sólo *Dovjenko* (171), ayudado por su mujer, Julia Solntzeva, pudo subsistir artísticamente. A la muerte de Stalin, el deshielo cultural llegó hasta el ámbito cinematográfico, en donde S. Samsonov se destacó en los festivales internacionales con *La cigarra*, según un relato de Chejov, y *El cuarenta y uno*, en donde un oficial zarista se enamora de una muchacha, tiradora de una cuadrilla de partisanos bolcheviques durante la guerra civil rusa, tema audaz e inédito en el cine ruso, parábola de la coexistencia pacífica.

Aprovechando el trampolín de Cannes y Venecia, el cine ruso ha ido enviando una serie de películas, muy bien acogidas por el público y la crítica occidental. Ejemplos son *Cuando pasan las cigüeñas*, de Kalatozov, y *La balada del soldado*, de Tchukrai, ambas de un romanticismo antibelicista muy logrado e incluso con una libertad desacostumbrada en el cine soviético. En España son bien conocidas las versiones de *Don Quijote* y el *Hamlet*, rusas ambas, de gran dignidad escénica, y la serie de estampas históricas que sobre *Guerra y paz* (172) ha filmado el realizador Sergei Bondarchuk. A pesar del deshielo, el cine ruso no ha dado las señales de vitalidad y calidad que cabía esperar de la nación que cuenta con más salas de cine en el mundo y con un índice de frecuentación popular superior al de todos los demás países.

Con gran sorpresa, el timón cinematográfico de la Europa central y oriental lo han tomado los países vecinos, que dependen en muchos aspectos de Rusia. Exceptuando Alemania del Este, Bulgaria y Rumanía, países sin gran relieve cinematográfico, Polonia, Checoslovaquia y Hungría tienen hoy un cine interesantísimo y fuera de lo común, siendo Yugoslavia un caso aparte al ser nación de gran independencia con respecto a la Unión Soviética. El cine de Yugoslavia está todavía poniendo unos cimientos que, guiándonos por las pocas obras que han llegado hasta nosotros: *Rondó*, profunda

pirueta intelectual, o bien *Encontré zingaros felices*, de Alexander Petrovic, filme testimonial sobre los zingaros de Yugoslavia (173), podemos predecir que será un cine de enorme atractivo.

Polonia, nación con un *statu* político algo especial y diferente a las demás naciones satélites, tiene también un cine peculiar.

Se ha considerado a *Alexander Ford* (74) -autor de Los caballeros teutónicos, una especie de Alexander Newsky en tono menor- como al patriarca de las nuevas generaciones. W. Haas, otro veterano, logró con su *Manuscrito encontrado en Zaragoza* una narración barroca y delirante, llena de numerosos *flash backs* y de una estimable ambientación española de la Guerra de la Independencia, así como de una creación de atmósferas misteriosas del más allá. La realizadora, Wanda Jakubowska, describió los horrores de los campos de concentración nazis en *La última etapa*. El notable realizador Andrzej Wajda rodó una meritoria y conseguida trilogía sobre la guerra y posguerra polaca: *Una generación*, *Kanal* y *Cenizas y diamantes*, esta última con el prematuramente desaparecido actor Zbigniew Cybulski, llamado el James Dean polaco. En *Los brujos inocentes*, Wajda ha pretendido dar una visión de la juventud actual de su país, llevando el tema del honor al campo sexual.

Jerzy Kawalerowicz, en *Tren de medianoche*, expone los problemas humanos de uno viajeros en un exprés de su país, y el terna de las endemoniadas en *Madre Juana de los Angeles*, así como el interesante *Faraón*, retablo político actual a través de una civilización ya desaparecida. Andrzej Munk (muerto en plena labor creadora) y los exiliados Román Polanski y Jerzy Skolimowsky (*Le depart*, realizada en Bélgica) son los recientes valores de un sólido y cada vez más pujante cine polaco.

Checoslovaquia, que exportaba hasta hace poco sus películas de marionetas, obra de Jiri Trnka, o filmes de animación, como los realizados por Karel Zeman, ha conocido un auge en parte debido a la desgraciadamente transitoria etapa de liberalidad que el país ha tenido desde 1962 hasta 1969.

Así han surgido una serie de realizadores cuyo carácter común es el alegre desenfado y la auténtica vocación social que poseen para dar a sus obras el tono actual que desean.

Jiri Weis narró unos puros amores de adolescencia, rotos por la enrarecida atmósfera de una Praga bajo el terror nazi, en *Romeo, Julieta y las tinieblas*.

Iván Passer (*Iluminación íntima*), Yiril Menzel (*Trenes estrictamente controlados*), Vera Chytilova (175) (*Las margaritas*,

parodia de dos nihilistas jovencitas, decididamente contrarias a la actual sociedad de consumo) y, sobre todo, Milos Forman (*Pedro el Negro* y *Los amores de una rubia*) componen la nueva y esperanzadora -si los movimientos políticos del país lo permiten- vanguardia de este nuevo cine checo.

Después de la famosa película *En algún lugar de Europa*, del teórico y gran crítico cinematográfico Bela Balasz, el cine húngaro ha reunido un plantel de jóvenes cineastas que están ya llamando la atención con sus vigorosas y densas obras cinematográficas. Zoltan Fabri fue, con su *Un pequeño carrusel de feria* y *El profesor Anibal*, el pionero de este renovado cine magiar. Nombres como los de Giorgy Révesz, Istvan Szabo (con una película llena de aciertos como es *Padre*, destrucción del mito del culto a la personalidad), Janos Hersko y la figura más destacada de todas, Miklos Jancso, con sus filmes *Los sin esperanza*, *Rojos y blancos* (1976), tremendo filme contra la guerra expresado en la lucha de zaristas y bolcheviques durante la cruenta guerra civil rusa vista a través de un húngaro voluntario, y su última obra, *Siroco de invierno*, en donde a través de la trama dramática viene a demostrar que «un héroe muerto es más útil que un héroe inquieto». Deseamos, luz verde para este cine de un país de diez millones de habitantes con un nivel cultural en extremo alto y que desgraciadamente ha pasado por vicisitudes políticas difíciles y penosas.

EL EXOTISMO DE LOS CINES INDIO Y JAPONES

Pocas son las producciones argelinas, marroquíes, egipcias, israelitas (a pesar de los esfuerzos de Alex Joffré) o del Africa negra que puedan ser consideradas de interés. Solamente *La batalla de Argel*, producción africana dirigida por el notable realizador italiano Pontecorvo (autor también de una de las películas más crudas sobre la cuestión judía y los campos de exterminio, *Kapó*), es lo más destacable de los países africanos y de Oriente Medio. Se desconoce en general que la India es la segunda potencia productora del mundo en número de películas, con un promedio de aproximadamente 300 películas anuales. Sin embargo, por ser un cine eminentemente folklórico, sensiblero y adaptado a la idiosincrasia de la población

india, no se conoce fuera de sus fronteras más que una pequeñísima parte del mismo, gracias al cine neorrealista de Bimal Roy y, sobre todo, al director bengalí Satyajit Ray, con su célebre pintura de la vida *del campesinado* (177) indio a través de una familia que emigra a la ciudad para acabar volviendo otra vez a su pueblo rural. Orientado por Jean Renoir, que estaba entonces en la India rodando uno de sus más filosóficos filmes: *El río*, acometió con medios escasos y un gran entusiasmo la idea de realizar una película que finalizó después de más de dos años de rodaje y gracias a la subvención que aportó el Gobierno de Bengala. La obra de Rayes conocida en Europa a través de su trilogía *Pather Panchali*, *Aparajito* y *El mundo de Apu*, comparada por la crítica inglesa a la trilogía del ruso Donskoi sobre el escritor Máximo Gorki. Un cine intimista, de la tierra, con personajes soñadores y héroes demasiado buenos para triunfar en la vida, es la visión que Satyajit Ray nos da de su querida, exótica, y para los occidentales misteriosa e incomprensible India.

Pasando por alto la escasísima producción filipina, el -en general-propagandístico cine de la China popular o los productos malos y en serie que Hong-Kong fabrica sin miramientos estéticos de ninguna clase, *Japón* (178) produce cerca de medio millar de películas anuales, figurando como el primer país realizador del mundo.

Ciencia-ficción, melodramas, antiguas leyendas, erotismo, son los temas abundantemente servidos por las grandes casas productoras japonesas para el consumo interior. Sin embargo, el cine nipón -del que se tenía una vaga referencia por un filme de 1928, *Jujiro*, de Teinosuke Kinugasa, difundido antes de la Segunda Guerra por numerosos cineclubs europeos- fue la sensación del Festival de Venecia de 1951, por su película *Rashomon*, que dio a conocer al extraordinario realizador Akira Kurosawa. Este triunfo fue consolidado el año 1954 en Cannes por *Las puertas del infierno*, de Kinugasa, filme de menos calidad que *Rashomon*, pero de un excepcional cromatismo y empleo del color.

Si a Jasujiro Ozu se le considera como el más tradicionalista y japonés de los realizadores nipones, Akira Kurosawa es el más occidentalizado de ellos. Con una cierta admiración por John Ford, no hay duda de que Kurosawa llega más al público occidental con películas de época medieval como *Los siete samurais* (superior al remake norteamericano), *La fortaleza escondida*, narración de princesas y de valientes y leales generales; *Jojimbo* o la historia de un samurai a sueldo, que son películas de ambientes actuales como *El infierno del odio*. En una de sus últimas películas, *Barbarroja*,

en la que defiende la postura humanista de un médico en perpetua lucha contra el dolor físico y moral de la gente, *Kurosawa* (179) - que, como Ford o Bergman, cuenta con un gran equipo técnico en el que destaca el excepcional actor Toshiro Mifune- sigue dando muestras de su estilo viril y de gran técnica (recuérdese al fabuloso e imitado *travelling* del leñador en el bosque de *Rashomon*), que le da derecho a figurar entre la «élite» de los directores mundiales.

Con cerca de un centenar de películas, *Kenji Mizoguchi* (180); fallecido hace diez años, pocos días antes de asistir al Festival de Venecia, donde se iba a proyectar *La calle de la vergüenza*, es el realizador japonés más considerado por la critica extranjera. Autor de películas como *El intendente Sansho*, *Los amantes crucificados*, *La emperatriz Yang Kwei Fei* y la hermosísima *Ugetsu Monogatari* (1953) o *Cuentos de la pálida luna después de la lluvia*, que son obras de una cuidadísima plástica, con un profundo conocimiento del alma femenina (las geishas fueron sus heroínas en más de un filme) y una primorosa composición de la fotografía y del color, Mizoguchi es un gran artista y un verdadero pintor del cinema. Realizadores como Kaneto Shindo (*La isla desnuda*, semidocumental de unas tierras escasas de agua), Kan Ichikawa con *Fuego en la llanura*, relato sobre la retirada de los japoneses en Filipinas, narrado por un pobre soldado tuberculoso que es testigo de casos de canibalismo y que es ametrallado al intentar rendirse, y Masakai Kobayaski, cineasta autor de una serie de cuentos fantásticos en *El más allá*, y *Harakiri*, narración sangrienta de una lucha desigual entre un veterano samurai y una pandilla de esbirros pertenecientes al señor feudal, tema que repite en parte con mayor violencia aún en *Rebelión*, constituyen una buena muestra de la espléndida realidad que es el cine japonés de nuestros días.

REFERENCIA A LOS CINES SUDAMERICANO Y MEXICANO

Dentro del cine hispanoamericano, poco se puede hablar de la obra de gran parte de las naciones que componen la América del Sur. Casos aislados como Perú y Chile, con alguna obra de cierto interés; Venezuela con Araya, de Margot Benacerraf, que compartió en 1959 con *Hiroshima, mon amour* el premio de la crítica en Cannes, no son suficientes para poder hablar del cine ecuatoriano, boliviano o guatemalteco, por carecer de obras que puedan ser interesantes y representativas de un cinema autóctono y con cierta personalidad.

En los últimos años, y gracias a la ayuda de algunos Gobiernos hacia los organismos cinematográficos de la nación respectiva (como en el caso cubano, a través de un instituto creado ex profeso para el desarrollo del cine: el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), el cinema ha conocido un periodo de atención y de pujanza. Si Cuba -que pudo ofrecer una serie de documentalistas como Chris Marker y *Joris Ivens* (181), entre otros estudiosos del sorprendente fenómeno político acaecido en la isla- ha sorprendido agradablemente en el último Festival de Venecia con *La primera carga, el machete*, de M. Octavio Gómez, Brasil está hoy en día en el candelero mundial cinematográfico gracias a una serie de realizadores que forman la Bossa Nova (nueva ola) de su arrollador cine. Si *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, en 1953 (182), fue el descubrimiento del cine brasileño, animado y dirigido en aquel entonces por Alberto Cavalcanti, el director Nelson Pereira Dos Santos, con *Rio, 40 grados*, es el componente fundamental de una joven escuela de realizadores a la que se ha denominado «cine de estética de la violencia», como son en realidad casi todas las producciones brasileñas de actualidad. *La fallecida*, de Hirzman; *Los fusiles*, de Ruy Guerra, junto a *Dios y el diablo en la tierra del sol*, y *Antonio Das Mortes*, de Glauber Rocha, son muestras inequívocas de este Cinema Novo eminentemente testimonial, violento, un cine de agitación como dice el propio Rocha (183).

Como Brasil, por su idioma portugués, no puede entrar

estrictamente en el contexto del cine hispanoamericano, Argentina es el representante sudamericano más importante de habla española. El cine argentino anterior a la guerra contó con la presencia de algunos interesantes directores como Múgica, César Amadori, hoy en *España* (184), Mario Soffici, cultivador del género fantástico; Saslawsky, P. Chenal (que se especializó ya durante la guerra en el cine policiaco), Lucas Demare (del que es necesario resaltar su *Pampa bárbara*), Hugo Fregonese (*Apenas hay un delincuente*, que le abrió las puertas de Hollywood, donde desarrolló una aceptable labor), el actor-director Hugo del Carril y otros, hasta llegar al inevitable relevo con Fernando Ayala en *El jefe*, retrato negativo de un líder y alusión al derrocado general que presidía entonces los destinos del país; Birri, con *Los inundados*; Lautaro Murúa, con *Alias Gardelito*; David Kohon, Rodolfo Kuhn, con *Pajarito Gómez*, historia de la apoteosis de un joven cantante prefabricado de música ligera, y algunos otros. La figura más interesante es, sin duda, la de Leopoldo Torre Nilsson (185), autor, entre otras, de *La casa del ángel*, *Fin de tiesta* o *La mano en la trampa*. Torre Nilsson es realizador muy apreciado fuera de su país, sobre todo en Inglaterra. Formando equipo con su mujer y guionista Beatriz Guido, ataca implacablemente las hipocresías de una sociedad con la que no está conforme, haciendo alarde de un gusto barroco y algo amanerado —desde luego, a propósito—, denunciando sobre todo a la alta burguesía y su mundo particular. Influido por Buñuel y Antonioni en gran medida, Nilsson ha sabido, sin embargo, guardar su propio estilo, abriendo la brecha de un nuevo cine argentino que, de todas formas, no ha podido consolidarse ni ha llegado a dar hasta el momento una obra rotunda y definitiva.

Separado por los países centroamericanos de la América del Sur, México es conocido, cinematográficamente hablando, por el triángulo *Cantinflas*, el Indio Fernández y Buñuel. La imagen del «peladito mexicano» fue la creada por Mario Moreno Cantinflas, que ha sido el cómico -junto con el argentino Sandrini- más popular de habla española. La figura de Cantinflas ha llenado por sí sola la pantalla, prescindiendo de la trama y de la dirección, la mayoría de las veces endebles y sin calidad alguna.

Junto a Roberto Gavaldón (*Macario*, su mayor acierto) y Julio Bracho, *Emilio Fernández «el Indio»* (186) ha sido durante muchos años -a excepción, naturalmente, de Buñuel- el realizador más interesante del cine azteca. Partiendo de una raíz esencialmente nativa, con un sentido social y reivindicativo de la clase campesina

y un estilo filmico muy suyo -lentitud y morosidad en algunas secuencias, regusto por la belleza de la imagen, violencia y amores apasionados, siempre dentro de un México en constante revolución-, el Indio Fernández realizó una serie de obras: *La perla* (con base en una novela de Steinbeck), *Enamorada*, *Río escondido*, *Flor silvestre*, *Pueblerina*, *La malquerida* (encajando perfectamente el drama de Benavente en ambiente mexicano), etcétera, que rodó en estrecha colaboración con su equipo habitual: Gabriel Figueroa con la cámara y el elenco artístico formado por *Pedro Armendáriz* (187), Dolores del Río, María Félix, María Elena Marqués, entre los más destacados. Son obras que hoy pueden parecer algo trasnochadas, pero que guardan ciertos valores perennes, dignos del gran director mexicano, autor de un cine influido ciertamente por los grandes maestros rusos, pero guardando el sabor y la reciedumbre de su tierra.

Carlos Velo, autor de *Torero*, apasionado documental sobre el torero Luis Procuna, y de *Pedro Páramo*, así como Luis Alcoriza, autor de *Tiburoneros*, entre otras, son cineastas formados a la sombra e influencia del genial Luis Buñuel.

El polifacético y agudo crítico Ricardo Muñoz Suay ha declarado que «los tres hombres más españoles y universales que tenemos son Goya, Picasso y Bruñel», Luis Buñuel -que acaba de recibir un merecido homenaje en la última Bienal de Venecia- es, sin duda alguna, el personaje del *cine español* (188) más conocido y apreciado internacionalmente hablando.

Originario de la provincia de Teruel (nació en Calanda el 22 de febrero de 1900), fue ayudante en Francia del realizador Jean Epstein, hasta filmar *Un perro andaluz*, película surrealista, la extraordinaria y única *L'age d'or*, y en España, en 1932, el documental social *Tierra sin pan*. Volvió a Francia y, al estallar la guerra, pasó un corto tiempo en Hollywood, metido en el ambiente cinematográfico, pero sin dirigir película alguna. Ya en México, dirigió con gran soltura una comedia, *Gran Casino* (1946), con las vedettes de la época: la argentina Libertad Lamarque y el famoso cantante Jorge Negrete, a la que siguieron *Tampico* y *El gran calavera*, para darnos en 1950 una despiadada película: *Los olvidados*, sobre una infancia miserable y sin piedad, fruto del abandono de una sociedad egoísta y cruel; *Subida al cielo*, *El, Las aventuras de Robinson Crusoe*, cuya versión estuvo mutilada en España (la secuencia clave de los sueños); *Ensayo de un crimen* y *Cumbres borrascosas* fueron sus películas más importantes en su

primer período mexicano. Regresó a Francia y filmó *Cela s'appelle l'Aurore*, que destacó sobre las otras películas rodadas en estudios franceses. *La fièvre monte à El Pao* -en donde Buñuel y un Gerard Philipe al límite de sus fuerzas se encontraron totalmente desplazados en un flojísimo guión- significa una obra menor en la trayectoria de Buñuel, que quedó recompensada con creces filmando *Nazarin* (189), con el gran actor Francisco Rabal; *El ángel exterminador*; *Viridiana* (rodada en España y ganadora en Cannes en 1961), *Simón del desierto* y, de nuevo en Francia, *Le journal d'une femme de chambre* (nueva versión de la realizada según la novela de Mirbeau por Jean Renoir en su etapa norteamericana, con Paulette Godard y Burges Meredith), con la insuperable Jeanne Moreau. Con *Belle de jour* (con Catherine Deneuve) y *La Via Láctea* (190), sus últimas realizaciones, no hay duda de que la obra buñuelesca se ha consolidado aún más. En la actualidad, *Tristana*, rodada en España, ha sido considerada como una de las mejores películas de 1970 por la crítica mundial.

Español hasta la médula, de una tremenda sinceridad, expositor despiadado de lo que él considera inmoral -el tradicionalismo y las reglas de conducta convencionales-, delator y arreador de obsesiones religiosas o sexuales, moralizador al fin, Buñuel, gran idealista e inconformista en el fondo, lanza al público sus películas como si fuera vitriolo a los ojos de los espectadores. No hay duda alguna de que su cine anarquista encierra un contenido de positiva denuncia que hacen de este imitado e inimitable realizador español uno de los más importantes cineastas de todas las épocas.

EL CINE ESPAÑOL

Después de un período aproximado de una década (1930 a 1936), en el que cabe destacar a Benito Perojo y a Florián Rey como únicos cineastas de interés, estalló la guerra civil española. Como muestras de películas de uno y otro bando son dignas de mención, por el bando nacional, *Sin novedad en el Alcázar*, del italiano (191) Augusto Genina, sobre el heroico asedio del Alcázar de Toledo, y *Raza*, de José Luis Sáenz de Heredia, vicisitudes de una familia dividida por la guerra civil, y, por el lado republicano, una película, *L'espoir*,

que por circunstancias de la contienda no pudo finalizarse, como pretendió su autor, el piloto de caza republicano francés y notable intelectual André Malraux, hoy ministro de Cultura francés.

Acabada la guerra en 1939, el cine nacional, aislado por la Segunda Guerra Mundial y posteriormente por complejas circunstancias políticas, se sumergió en el más profundo océano de la mediocridad, absoluta falta de originalidad e interés, que hizo que contáramos con escasísimas películas de algún valor. Se adaptaron novelas de Alarcón (*El clavo*) o del padre Coloma (*Pequeñeces*) y se recurrió al tópico del casticismo zarzuelero (*La verbena de la Paloma*), del folklore (*Morena Clara*) o de los toros, cuando no se acudió al filón inagotable de la Historia, en películas como *Alba de América*, *Reina santa*, *Juana la Loca* y un etcétera muy largo en el que todo, o casi todo, fue acartonado, sin significación vigente y con un lastre teatral la mayoría de las veces difícilmente soportable. Durante los años de 1940 a 1945, la producción por término medio fue de 30 películas anuales. Pocas y malas, de las que se salvaron tres comedias realizadas por Rafael Gil: *Huella de luz* y *El fantasma de doña Juanita*, sobre ideas de W. Fernández Flórez J José María Pemán, respectivamente, y ambas interpretadas acertadamente por *Antonio Casal* (192), y *Viaje sin destino*, comedia fantástica, una de cuyas partes estaba virada en sepia para acentuar el tono misterioso, también interpretada por Casal.

Insistiendo en la comedia fantástica, *El destino se disculpa* es otra de las películas salvables que Sáenz de Heredia realizó con mano segura. De la serie de películas históricas sólo merece citarse Antonio Román, con *Los últimos de Filipinas*, por sus aciertos parciales.

De 1950 a 1960, dos realizadores jóvenes y con ideas transpusieron fronteras, haciendo que, gracias a ellos, el cine español sonara en los festivales internacionales: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, los dos ex alumnos del IIEC.

En 1951 se reunieron *ambos* (193) para codirigir *Esa pareja feliz*, dando buena muestra de su talento y su acendrado amor al cine. La película -con una serie de personajes interpretados por actores que constituyen hoy gran parte de las caras conocidas del cine y teatro español (Fernando Fernán Gómez, Rafael Alonso, López Vázquez, Elvira Quintillá, José María Rodero, etc.)- constituyó una visión irónica del cine español y representó una sana postura de crítica e intento de renovación de aquel -en general- falso cine.

Esta obra fue seguida por *Bienvenido, mister Marshall*, de

Berlanga y guión de Bardem, que significó por vez primera un triunfo del cine hispano en un festival de más allá de nuestras fronteras. La película era una sátira del Plan Marshall como maná y único remedio de los males nacionales.

Separadas ya las carreras de los dos realizadores. Bardem describió con notable conocimiento el ambiente teatral y sus glorias y miserias en *Cómicos* (1954), que pasó inadvertida en Cannes y en su explotación comercial en España, pese a sus innegables méritos. El año 1955 trajo para el cine español una corriente purificadora. En Salamanca, durante unas conversaciones nacionales sobre el cine español, se proclamó sin tapujos que el cine hispano era «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico». Estas verdades como puños fueron un clarinazo para los cineastas, aunque sólo fueran en un principio Bardem y Berlanga los que acudieran teórica y prácticamente a remediarlo. Bardem dirigió *Muerte de un ciclista*, historia de unos amantes (con Alberto Closas y Lucía Base, ambos debutantes en el cine español) y descripción de una burguesía hipócrita y falsa; en 1956, *Calle Mayor*, con José Suárez y la sensible *Betsy Blair* (94), inmersos en la mediocre vida de una ciudad de provincias española, y en 1958, *La venganza* o la dura vida de los segadores, simbolizando la eterna lucha de los que viven en el agro español. Después de *Sonatas*, también llamada *Las aventuras del marqués de Bradomin*, según la obra de Valle-Inclán, producción de gran costo, rodada en México y desigual en aciertos y errores, realizó *A las cinco de la tarde*, *Los inocentes*, rodada en la Argentina, y *Nunca pasa nada*, la mejor de su última época, estando a punto de estrenarse su obra más reciente, cuyo guión está basado en la Segunda Guerra Mundial.

Bardem, de formación universitaria -ingeniero agrícola-, a pesar de sus concomitancias antonionianas o fellinianas (*Crónica de un amor* y *Muerte de un ciclista*, o *I Vitelloni* y *Calle Mayor*), de sus búsquedas estéticas a veces fallidas y de su escasa obra posterior (1960-1969), es un director de gran inteligencia, válido sobre todo por lo que significó para el cine español, a pesar de su desigual obra, en donde, junto a la agradable *Felices Pascuas*, se alinean unas obras fallidas como *A las cinco de la tarde* o *Los pianos mecánicos*, y una de las obras más importantes del cine nacional, como es *Muerte de un ciclista*.

Berlanga cultivó la comedia poética, que le sirvió de vehículo para hablar del fanatismo religioso en *Los jueves, milagro*; la

hipocresía de la caridad mal entendida en *Plácido*, o la aceptación forzosa de un empleo repulsivo en *El verdugo* (1959), su mejor película hasta ahora, que, junto con *Novio a la vista*, deliciosa evocación de un verano de la *belle époque* la pacifista *Calabuch* y la tergiversada y confusa *La boutique*, rodada en la Argentina por causas ajenas a la voluntad del autor, constituyen la significativa obra de Berlanga, del que todavía esperamos realizaciones importantes y al que se le puede considerar sin género de dudas uno de los pocos directores nacionales de categoría internacional.

En el resto del cine nacional, Manuel Mur Oti rodó en 1949 una película llena de aciertos argumentales: *Un hombre va por el camino*. Más tarde, *Cielo negro*, de una habilidosa técnica y de una temática social interesante. Después, este realizador defraudó totalmente en el resto de sus obras.

José María Forqué siguió dando muestras de su buen hacer profesional en películas como *Amanecer en puerta oscura* y, últimamente, en una serie de comedias de corte moderno de cierta calidad.

El húngaro afincado en España *Ladislao Vajda* (196) dio al cine nacional una aceptable *Tarde de toros* y uno de los mayores triunfos comerciales del cine nacional: *Marcelino pan y vino*, según el cuento de Sánchez Silva, obra sensible e ingenua, realizada con pericia por el veterano director. Nieves Conde, Balarrasa, y la primera película neorrealista española: *Surcos*, según una idea de Eugenio Montes sobre la emigración de la gente del campo a las grandes ciudades, mientras que Antonio del Amo realizó *Sierra maldita*, película vigorosa y honesta, al tiempo que Juan de Orduña lanzó la moda de los cuplés cinematográficos en colaboración con Sara Montiel. El excelente actor Fernando Fernán Gómez realizó varias películas meritorias como *La vida por delante*, *La vida alrededor* y una curiosa y menospreciada cinta: *El extraño viaje*.

Marco Ferreri, en estrecha colaboración con el guionista Rafael Azcona, realizó dos auténticas películas de «humor negro»: *El pisito* y *El cochecito*, esta última con el llorado Pepe Isbert.

Una entidad oficial dedicada al cinema, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (el IIEC), más tarde convertido en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), iba a ser semillero del nuevo cine español. Además de Bardem, Berlanga, Diamante (*Tiempo de amor*), Saura, Picaza (con su gran película *La tía Tula*), etc., salidos del IIEC, el nuevo EOC va a dar también gran parte de lo más interesante del nuevo cine español.

No hay duda de que la panorámica actual del cine español es confusa y titubeante. Junto a los pseudo-westerns «*made in Almería*» o «Esplugas city», los Curritos de la Cruz de turno, los insensatos plagios del agente 007 o las inefables comedias de sal gorda tan en boga, conviven y subsisten una serie de realizadores que aportan obras de calidad, películas interesantes que dicen algo y con una hechura cinematográfica moderna. Entre los más destacados está Carlos Saura, que realizó *Los golfos*, retrato de una juventud empujada socialmente a la inadaptación; *Llanto por un bandido*, película difícil de juzgar por sus mutilaciones; *La caza* (197) o historia de una situación límite; *Peppermint frappé*, basada en la obsesión sexual de un médico provinciano. Después del semifracaso de *Stress es tres tres*, Saura ha conseguido una obra que es formalmente la mejor de todas sus películas: *La madriguera*, análisis de un matrimonio que se va deshaciendo mutuamente hasta el aniquilamiento. Saura -con dos osos ganados en diferentes festivales de Berlín- es un realizador que consigue dar el clímax adecuado a sus películas, que cuenta con un equipo de actores adecuado a cada una de sus cintas -Alfredo Mayo, José Luis López Vázquez, Prada y, en todas sus realizaciones últimas, Geraldine Chaplin-, a los que sabe sacar el máximo partido de sus posibilidades interpretativas, y que realiza sus películas en estrecha colaboración con ese inteligente, observador y exigente guionista que es Rafael Azcona.

Mario Camús, del que se esperaba mucho después de *Los farsantes* o de *Young Sánchez*, ha derivado su actividad a películas completamente comerciales puestas al servicio de Sara Montiel o Raphael.

Entre los jóvenes directores. Giménez Rico atacó sin piedad los mitos tradicionalistas en *El hueso*. Francisco Regueiro narró en *El buen amor* las incidencias de dos jóvenes enamorados durante su estancia de un día en Toledo, con un estilo y un pulso cinematográfico realmente acertados. Manuel Summers (198) se reveló en *Del rosa al amarillo*; seguidamente ejerció su humor en películas como *La niña de luto*, *No somos de piedra* y *Por qué te engaña tu marido*, con un desigual tino que quedó paliado por sus logros en su desgarradora *Juguetes rotos*, visión descarnada de lo que resulta de los ídolos -deportistas, actores, toreros- de las multitudes españolas.

Javier Aguirre, el excelente documentalista, se ha convertido en un hábil narrador de comedias costumbristas como *Los que tocan el piano* o *Soltera y madre en la vida*.

Antonio Eceiza comenzó con un vacilante *El próximo otoño* y se

reafirmó en *De cuerpo presente*, rodada con una agilidad y gracia poco común en el cine nacional. Después de unos años de inactividad, rueda en la actualidad una película con guión de Azcona, *Las secretas Intenciones*, que promete ser digna de atención.

Nueve cartas a Berta (1966) de Basilio M. Patiño, es el fiel reflejo de las inquietudes de un representativo estudiante universitario español. La película tiene una belleza y una humilde dignidad que la califica como una de las más importantes cintas del cine español de estos últimos años.

Angelino Fons consigue traspasar a la pantalla todo el mundo del Madrid de primeros de siglo en *La busca*, que tan bien plasmó *Pío Baroja* (199), cinta cuidada, realizada con la seguridad propia de un veterano.

Con *Los desafíos*, producida por el arriesgado y emprendedor Elías Querejeta, se ha producido el loable fenómeno de darse una triple oportunidad a los jóvenes directores Claudia Guerin, José Luis Egea y Víctor Erice (en la mejor realización), todos ellos salidos de las últimas promociones del EOC. La película se desarrolla en la fórmula de *sketches*, con el denominador común de ser un joven actor norteamericano el protagonista de todos ellos, a pesar de ser un personaje distinto el interpretado en cada caso, con un final violento en las tres realizaciones. *Los desafíos*, por su inquietud. su crítica de las situaciones bélicas, que dejan marcado al hombre para siempre, y, sobre todo, por tener la ocasión, de contemplar una obra que individualiza a tres estilos cinematográficos distintos, es película muy interesante dentro del contexto del nuevo cine español.

Si Madrid es el foco de una cinematografía que ha sido denominada «escuela mesetera», Barcelona cuenta también con un grupo importante de gente amante del cine, en el que destacan -prescindiendo de su filiación a la llamada Escuela de Barcelona- José María Forn, que expone con espíritu de cronista el problema del emigrante andaluz en tierras catalanas, en una acertada película: *La piel quemada*.

Jorge Grau, autor entre otras de *Noche de verano*, un arranque prometedor; *El espontáneo*, la incomprensida y excesivamente abstracta *Acteón*, nos dio en *Una noche de amor* su mejor película estrenada. una visión audaz e inédita del familiar triángulo amoroso. Germán Lorente es realizador de una impecable técnica, puesta desgraciadamente al servicio de unos guiones demasiado flojos. *Brillante porvenir* es la primera obra de dos verdaderos amantes del cine: Román Gubern -que dejaría la labor directora por la de

guionista- y Vicente Aranda (200), que realizó después la original *Fata Morgana* y *Las crueles* (ex *El cadáver exquisito*), filme con reminiscencias de Hitchcock, pero con personalidad propia, con un tema tabú hasta ahora en el cine español, servido con una maravillosa composición de planos y colores y con una Capucine encajada perfectamente en la película.

Jaime Camino, director preocupado por los más variados problemas como son el comportamiento matrimonial en *Los felices 60*, la despreocupación y la amoralidad en gran parte de la sociedad actual en *Mañana será otro día* y el eterno conflicto de nuestra guerra civil- visto por un ex combatiente en España otra vez, hacen concebir grandes esperanzas en su posterior e inmediata obra, con guión de Gubern, un filme sobre la estancia de George Sand y Chopin en Valldemosa. Jacinto Esteva y Joaquín Jordá rodaron el experimento estético *Dante no es únicamente severo* y Esteva realizó a continuación *Después del diluvio*, muy superior y mucho más completa que su anterior película. Pedro Balañá nos dio *El último sábado*, película realista y de innegable interés, y Carlos Durán, *Cada vez que ...*, un intento de cine nuevo y vanguardista.

Tres realizadores completamente independientes son el luso-catalán José María Nunes, autor de *Noches de vino tinto* y *Biotaxia*, de una completa libertad expositiva y de un raro lirismo; Portabella, productor y autor de cortometrajes (*No contéis con los dedos*) y realizador de una intencionada e insólita película fundamentalmente política, *Nocturno 29*, y el escritor Gonzalo Suárez, que ha prometido dar las «diez películas de hierro del cine español», realizador e intérprete de *Ditirambo*, película que abre insospechados horizontes en el campo de la narrativa y de la invención cinematográfica.

Como todos los demás cines internacionales, el español está atravesando una época de relativa zozobra. Contando como cuenta con elementos de valía en los distintos campos de la producción cinematográfica, el cine español ha de entrar en el mercado mundial con pie firme y con la absoluta seguridad de poder estar, por lo menos, a la altura de muchos otros países bien considerados en el ámbito mundial. Así lo deseamos y confiamos en ello.

TABLAS CRONOLOGÍAS

GRANDES PELÍCULAS DE LA HISTORIA DEL CINE

El criterio de selección obedece a motivos que pueden ser considerados como significativos en la historia del cine, por su contenido social y humano, por su inspirada crítica de una situación colectiva o nacional, por su elevada técnica cinematográfica o ser obras maestras en su género, o bien constituir la película el feliz descubrimiento de una vigorosa cinematografía nacional.

La relación no puede abarcar a todas las mejores películas de esos años, lista que sería siempre discutible por la dificultad que entraña la selección por sí misma. La selección, es, pues, hija de una opinión personal, que puede ser indiscutiblemente censurada, criticada, cambiada o, en el mejor de los casos, compartida por el lector aficionado.

Año 1895: *La llegada de un tren a la estación de la Ciotat (L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat)* (Francia).

Director: Hermanos Lumière,

Año 1914: *El nacimiento de una nación (Birth Of a Nation)* (EE. UU.).

Director: D. W. Griffith. Guion: F. Woods, D.W.G.

Obra original: Révd. T. Dixon.

Fotografía: B. Bitzer, K. Brown.

Interpretación: Lilian Gish, Henry B. Walthall, Elmer Clifton, Robert Harron, Mae Marsh, Wallace Reid

Año 1919: *El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Doktor Caligari)* (Alemania).

Director: Robert Wiene.

Guion: H. Janowitz y G. Mayer. Fotografía: W. Hameister.

Decoración y Dirección artística: H. Warm, W. Rohrig, W. Reimann.

Interpretación: Werner Krauss, Conrad Veidt, Lil Dagover, Friedrich Feher, Heinz von Twardowski.

Año 1923: *Avaricia (Greed)* (EE. UU.). Director: Erich von Stroheim.
Guión: E. v. S., J. Mathis.
Obra original: F. Norris (R). Fotografía: B. Reynolds, W. Daniels.
Decor. y Dir. artística: R. Day.
Interpretación: Gibson Gowland, Zasu Pitts, Jean Hersholt, Tempe Pigott, Chester Conklin.

Año 1925: *La quimera del oro (The Gold Rush)* (Estados Unidos).
Director: Charlie Chaplín. Guión: C. O., J. Tully.
Fotografía: R. Thoteroth, J. Wilson. Decor. y Dir. artística: C. D. Hall.
Interpretación: Charlie Chaplin, Georgia Hale, Mack Swain, Henry Bergman, Tom Murray.

Año 1925: *El acorazado "Potemkin" (Bronenosets "potiomkin")* (URSS).
Director: S. M. Eisenstein.
Guión: S. M. E., N. Agadjanova-Choutko.
Fotografía: E. Tissé.
Decor. y Dir. artística: V. Rakhals.
Interpretación: Aleksander Antonov, G. Aleksandrov, V. Barski, Mikhail Gomarov.

Año 1927: *Amanecer (Sunrise)* (EE. UU.). Director: F. W. Murnau.
Guión: C Mayer.
Decor. y Dir. artística: H. Südermann.
Fotografía: K. Struss, C. Rosher.
Decor. y Dir. artística: R. Gliese.
Interpretación: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingstone, Bodil Rosing.

Año 1927: *El cantor del jazz (The Jazz Singer)* (EE. UU.).
Director: Alan Crosland.
Guión: A. Cohn.
Obra original: S. Raphaelson.
Fotografía: H. Mohr.
Interpretación: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Otto Lederer, Eugénie Besserer, Mirna Loy.

Año 1928: *La pasión de Juana de Arco (La Passion de Jeanne d'Arc)* (Francia).

Director: Carl Dreyer.
Guión: J. Delteil, C. D.
Obra original: J. Delteil.
Fotografía: R. Maté, G. Kottula.
Decor. y Dir, artística: H. Warm, J. Víctor-Hugo.
Interpretación: Falconetti, Maurice Sehuta. Eugène Silvain,
Antonin Artaud, Michel Simon, E. Berley.

Año 1930: *La edad de oro (L'Age d'or)* (Francia).

Director: Luis Buñuel.
Guión: L. B., S. Dalí.
Fotografía: A. Dubergen.
Música: Clásica.
Decor. y Dir, artística: Schilzneck.
Interpretación: Gaston Modot, Lya Lys, Max Ernst, Caridad de
Laberdesque.

Año 1931: *M, el vampiro de Düsseldorf (M)* (Alemania).

Director: Fritz Lang.
Guión: F. L., T. von Harbou, P. Falkenberg, A. Jang, K. Vosh.
Obra original: E. Jacobson.
Fotografía: F. A. Wagner.
Música: E. Grieg.
Decor. y Dir, artística: K. Vollbrecht, E. Hasler,
Interpretación: Peter Lorre, Ellen Wiedmann, Gustav Gründgens,
Otto Wernicke, Inge Londgut.

Año 1935: *La kermesse heroica (La kermesse héroïque)* (Francia).

Director: Jacques Fayder.
Guión: J. F., C. Spaak, B. Zimmer. Obra original: C. Spaak.
Fotografía: H. Stradling.
Música: L. Beydts.
Decor. y Dir, artística: Lazare Meerson,
Interpretación: Françoise Rosay, Louis Jouvet, Jean Murat, Alerme,
MicheUne Cheire!.

Año 1937: *La gran ilusión (La grande illusion)* (Francia).

Director: Jean Renoir.
Guión: C. Spaak.
Fotografía: C. Renoir, C. Matras.
Música: J. Kosma.

Decor. y Dir, artística: E. Lourié, G. Wakhevith.

Interpretación: Jean Gabin, Pierre Fresnay, Erich von Stroheim,
Dita Parlo, Marcel Dalio.

Año 1939: *La diligencia (Stagecoach)* (EE. UU.).

Director: John Ford.

Guión: D. Nichols.

Obra original: E. Haycox.

Fotografía: B. Glennon, R. Binger.

Música: Cantos populares americanos.

Decor. y Dir, artística: A. Toluboff, W. B. Ihnen.

Interpretación: Claire Trevor, John Wayne, Thomas Mitchell, John
Carradine, George Bancroft.

Año 1941: *Ciudadano Kane (Citizen Kane)* (EE. UU.).

Director: Orson Welles.

Guión: O. W., H. J. Mankiewicz.

Fotografía: G. Toland.

Música: B. Herrmann.

Decor. y Dir. artística: Van Nest Polglase, D. Silvera.

Interpretación: Orson Welles, Joseph Cotten, Dorothy Comingore,
Agnes Moorehead, Paul Stewart, Everett Sloane.

Año 1943: *Dies Irae (Vredens Dag)* (Dinamarca).

Director: Carl Dreyer.

Guión: C. D., P. Knudsen, M. Skot-Hansen.

Obra original: W. Jønsen.

Fotografía: K. Andersson.

Música: P. Shierbeck.

Decor. y Dir, artística: Eaes.

Interpretación: Lísbeth Movin, Thorkild Rosse, Arma Svierkier,
Preben Lerdorff.

Año 1945: *Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)* (Italia).

Director: Roberto Rossellini.

Guión: S. Amidei, R. R.

Fotografía: U. Arata.

Música: Renzo Rossellini.

Interpretación: Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Marcello Pagliero,
María Nichi.

Año 1947: *El silencio es oro (Le silence est d'or)* (Francia).

Director: René Clair.

Guión: R. C.

Fotografía: A. Thirard. Música: G. Van Parys.

Decor. y Dir. artística: L. Barsacq.

Interpretación: Maurice Chevalier, Francois Pérrier, Marcelle Derrien, Dany Robin, Paul Ollivier.

Año 1948: *La balada de Berlin (Berliner Ballade)* (Alemania).

Director: W. Stemmler.

Guión: G. Neumann, G. Pellon.

Fotografía: G. Krause.

Música: W. Eisbrenner, G. Neumann.

Decor. y Dir. artística: B. Michalk, M. Sternberg.

Interpretación: Gert Froebe, Tatiana Sais, Ute Sielisch, A. Waescher O. E. Hasse.

Año 1948: *El ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)* (Italia).

Director: Vittorio De Sica.

Guión: C. Zavattini, V. D. S., S. Cecchi D'Amico, G. Gherardi, etc.

Obra original: L. Bartolini.

Fotografía: C. Montuori.

Música: A. Cicognini.

Decor. y Dir. artística: A. Traverso.

Interpretación: Lamberto Maggiorani, Enzo Staiola, Lianella Carrel.

Año 1950: *La jungla del asfalto (The Asphalt Jungle)* (EE. UU.).

Director: John Huston.

Guión: J. H., B. Maddow.

Obra original: W. R. Burnett.

Fotografía: H. Rosson.

Música: M. Rozsa.

Decor. y Dir. artística: C. Gibbons, E. B. Willis.

Interpretación: Sterling Hayden, Louis Calhern, Jean Hagen, Sam Jaffe, John McIntire, Marc Lawrence, Marilyn Monroe, Anthony Caruso.

Año 1950: *Rashomon* (Japón).

Director: Akira Kurosawa.

Guión: A. K., S. Hashimoto.

Obra original: R. Akutagawa.

Fotografía: K. Miyagawa.

Música: F. Hayasaca.

Decor. y Dir. artística: T. Matsuyama.

Interpretación: Toshiro Mifune, Masayuki Mori, Machi. ko Kyo,
Daisuke Kato.

Año 1951: *Cantando bajo la lluvia (Singing in the rain)* (E.E. UU.).

Director: S. Donen y G. Kelly.

Guión: A. Green, B. Comden.

Fotografía: H. Rosson.

Música: N. H. Brown, A. Freed.

Decor. y Dir. artística: C. Gibbons, E. B. Willis.

Interpretación: Gene Kelly, Debbie Reynolds, Donald O'Connor,
Jean Hagen, Cyd Charisse, Millard Mitchell.

Año 1952: *Bienvenido, Mr. Marshall* (España).

Director: Luis G. Berlanga.

Guión: J. A. Bardem, L. G. B., M. Mihura.

Fotografía: M. Berenguer.

Música: J. G. Leoz, M. Solano.

Decor. y Dir. artística: F. Canet CubeI.

Interpretación: Lolita Sevilla, Manolo Morán, José Isbert, A.
Romea, E. Quintillá.

Año 1955: *Muerte de un ciclista* (España).

Director: Juan Antonio Bardem.

Guión: Juan Antonio Bardem,

Obra original: L. F. de Igoa.

Música: Isidoro Maízteguí.

Fotografía: Alfredo Fraile.

Interpretación: Lucía Bose, Alberto Closas, Carlos Casaravilla.

Año 1958: *Nazarín* (México).

Director: Luis Buñuel.

Guión: L. B., J. Alejandro, E. Carballido.

Obra original: B. P. Galdós.

Fotografía: G. Figueroa.

Decor. y Dir. artística: E. Fitzgerald.

Interpretación: Francisco Rabal, Marga López, Rita Macedo, Jesús
Fernández, Ofelia Guilmain.

Año 1959: *Hiroshima mon amour* (Francia).

Director: Alain Resnais.

Guión: M. Duras.

Fotografía: S. Vierny, T. Michio.

Música: G. Fusco, G. Delerue.

Decor. y Dir. artística: Esaka, Mayo, Petri.

Interpretación: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Bernard Fresson.

Año 1959: *La aventura* (*L'Avventura*) (Italia).

Director: Michelangelo Antonioni.

Guión: M. A., E. Bartolini, T. Guerra.

Fotografía: A. Scavarda.

Música: G. Fusco.

Decor. y Dir. artística: P. Polletto.

Interpretación: Gabriele Ferzetti, Mónica Vitti, Lea Massari,
Dominique Blanchar.

Año 1961: *Viridiana* (España).

Director: Luis Buñuel.

Fotografía: . Gabriel Figueroa.

Interpretación: Silvia Pinal, F. Rabal, F. Rey, José Calvo.

Año 1962: *El proceso* (*Le procès*) (Francia).

Director: Orson Welles.

Guión: Orson Welles.

Obra original: Franz Kafka.

Fotografía: Ed. Richard.

Música: Jean Ledrut.

Interpretación: A. Perkins, J. Moreau, R. Schneider, O. Wells, A.
Tamiroff.

Año 1962: *Ocho y medio* (*Otto e mezzo*) (Italia).

Director: Federico Fellini.

Guión: F. F., E. Flaiano, T. Pínellí, B. Rondi.

Fotografía: G. di Venanzo.

Música: N. Rota.

Decor. y Dir. artística: P. Gherardi.

Interpretación: Marcello Mastroianni, Stefania Sandrelli, Claudia
Cardinale, Anouk Aimée, S. Milo.

Año 1963: *El sirviente (The Servant)* (Inglaterra).

Director: Joseph Losey,

Guión: R. Maugham, H. Pinter,

Fotografía: D. Slocombe.

Música: J. Dankworth.

Decor. y Dir. artística: R. Macdonald.

Decor. y Dir. artística: Dirk Bogarde, James Fox, Sarah Miles,
Wendy Craig.

Año 1964: *The Knack* (Inglaterra).

Director: Richard Lester.

Guión: C. Wood.

Obra original: A. Jellicoe.

Fotografía: D. Watkins. **Música:** J. Barry,

Interpretación: Rita Tushingham, Ray Brooks, Michael Crawford,
Donal Donnelly.

Año 1964: *El evangelio según San Mateo (Il Vangelo secondo Matteo)* (Italia).

Director: Pier Paolo Pasolini.

Guión: Pier Paolo Pasolini.

Obra original: Ev. selon saint Matthieu.

Fotografía: T. Delli Colli.

Interpretación: Enrique Irazoquí, Margherita Caruso, Enzo
Siciliano, Alfonso Gatto, Mario Sacra te.

Año 1965: *Los seres queridos (The Loved One)* (EE. UU.).

Director: Tony Richardson.

Guión: T. Southern, C. Isherwood.

Obra original: E. Waugh.

Fotografía: H. Wexler.

Decor. y Dir. artística: J. Payne.

Decor. y Dir. artística: Robert Morse, John Gielgud, Roddy
McDowell, James Coburn, Margaret Leighton, Barbara Nichols.

Año 1966: *La caza* (España).

Director: Carlos Saura.

Guión: Angelino Fons y C. Saura.

Fotografía: Luis Cuadrado.

Música: Luis de Pablo.

Interpretación: Alfredo Mayo, José María Prada, Ismael Merlo, Emilio Gutiérrez Caba.

Año 1967: *Rebelión* (Japón).

Director: Masaki Kobayashi.

Interpretación: T. Mifune, T. Eaoto, Y. Tsukasa.

Año 1968: *La vergüenza (Skammen)* (Suecia).

Director: Ingmar Bergman.

Guión: Ingmar Bergman.

Interpretación: Max von Sydow, Liv Ullmann, Gunnar Björnstrand.

Año 1969: *Grupo salvaje (The wild bunch)* (EE. UU.).

Director: Sam Peckinpah.

Interpretación: William Holden, Ernest Borgine, Robert Ryan, E. O'Brien.

Año 1970: *Women in Love* (Inglaterra).

Director: Ken Russell.

Interpretación: Glenda Jackson, Oliver Reed, Alan Bates.

Año 1970: *Tristana* (España).

Director: Luis Buñuel.

Guión: L. Buñuel y J. Alejandro.

Obra original: Benito Pérez Galdós.

Fotografía: J. F. Aguayo.

Interpretación: F. Rey, C. Deneuve, L. Gaos, F. Nero.

RELACION DE "OSCARs" CONCEDIDOS POR LA ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES

1927-8 Película: *Alas* (William Wellman).

1928 Director: Frank Borzage (*El séptimo cielo*).
Actriz: Janet Gaynor (*El séptimo cielo*).
Actor: Emil Jannings (*El destino de la carne*).

1928-9 Película: *Melodias de Broadway* (Harry Beaumont y E. Goulding).
Director: Frank Lloyd (*The divine lady*).
Actriz: Mary Pickford (*Coqueta*).
Actor: Warner Baxter (*En el viejo Arizona*).

1929-30 Película: *Sin novedad en el frente*.
Director: Lewis Milestone (*Sin novedad en el frente*).
Actriz: Norma Shearer (*Divorciada*).
Actor: George Arliss (*Disraeli*),

1930-1 Película: *Cimarrón* (Wesley Ruggles).
Director: Norman Taurog (*Skippy*).
Actriz: Marie Dressler (*Min and Bill*).
Actor: Wallace Beery (*El campeón*).

1931-2 Película: *Gran Hotel*.
Director: Edmund Goulding (*Gran Hotel*).
Actriz: Helen Hayes (*El pecado de Madelón Claudet*).
Actor: Frederich March (*El doctor Jekyll y mister Hyde*).

1932-3 Película: *Cabalgata*.
Director: Frank Lloyd (*Cabalgata*).
Actriz: Katherine Hepburn (*Morning Glory*).
Actor: Charles Laughton (*La vida privada de Enrique VIII*).

- 1934** Película: *Sucedió una noche*.
Director: Frank Capra (*Sucedió una noche*).
Actriz: Claudette Colbert (*Sucedió una noche*).
Actor: Clark Gable (*Sucedió una noche*).
- 1935** Película: *El motín de la "Bounty"* (Frank Lloyd).
Director: John Ford (*El delator*).
Actriz: Bette Davis (*Dangerous*).
Actor: Victor Mc Laglen (*El delator*).
- 1936** Película: *El gran Ziegfeld* (Robert. Z. Leonard).
Director: Frank Capra (*Mr. Deeds goes to tne town*).
Actriz: Luise Rainer (*El gran Ziegfeld*).
Actor: Paul Muni (*La historia de Louis Pasteur*).
- 1937** Película: *La vida de Emilio Zola*.
Director: William Dieterle.
Actriz: Luise Rainer (*La buena tierra*).
Actor: Spencer Tracy (*Capitanes intrépidos*).
- 1938** Película: *Vive como quieras*.
Director: Frank Capra.
Actriz: Bette Davis (*Jezabel*),
Actor: Walter Brennan (*Kentucky*).
- 1939** Película: *Lo que el viento se llevó*.
Director: Victor Fleming.
Actriz: Vivien Leigh (*Lo que el viento se llevó*).
Actor: Robert Donat (*Adiós, Mr. Chips*).
- 1940** Película: *Rebeca*.
Director: Alfred Hitchcock.
Actriz: Jane Darwell (*Las uvas de la ira*).
Actor: Walter Brennan (*El forastero*).
- 1941** Película: *¡Qué verde era mi valle!*
Director: John Ford.
Actriz: Joan Fontaine (*Sospecha*).
Actor: Gary Cooper (*El sargento York*).

- 1942** Película: *La señora Miniver*.
Director: William Wyler.
Actriz: Greer Garson (*La señora Miniver*).
Actor: James Cagney (*Yankee doodle dandy*).
- 1943** Película: *Casablanca*.
Director: Michael Curtiz.
Actriz: Jennifer Jones (*La canción de Bernadette*).
Actor: Paul Lukas (*Watch on the Rhine*),
- 1944** Película: *Siguiendo mi camino*.
Director: Leo Mc Carey.
Actriz: Ingrid Bergman (*Luz de gas*).
Actor: Bing Crosby (*Siguiendo mi camino*).
- 1945** Película: *Días sin huella*.
Director: Billy Wilder.
Actriz: Joan Crawford (*Mildred Pierce*).
Actor: Ray Milland (*Lost week-end*).
- 1946** Película: *Los mejores años de nuestra vida*.
Director: William Wyler.
Actriz: Olivia de Havilland (*A cada uno lo suyo*).
Actor: Frederick March (*Los mejores años de nuestra vida*).
- 1947** Película: *La barrera invisible*.
Director: Elia Kazan.
Actriz: Loretta Young (*La hija del granjero*).
Actor: Ronald Colman (*Doble vida*).
- 1948** Película: *Hamlet*.
Director: Lawrence Olivier.
Actriz: Jane Wyman (*Belinda*).
Actor: Walter Huston (*El tesoro de Sierra Madre*).
- 1949** Película: *Todos los hombres del rey*.
Director: Robert Rossen.
Actriz: Olivia de Havilland (*La heredera*).
Actor: Broderick Crawford (*Todos los hombres del rey*).

- 1950** Película: *Eva al desnudo*.
Director: Joseph Mankiewicz.
Actriz: Judy Holiday (*Nacida ayer*).
Actor: José Ferrer (*Cyrano de Bergerac*).
- 1951** Película: *Un americano en París* (Vincent Minnelli).
Director: George Stevens (*Un lugar en el sol*).
Actriz: Vivien Leigh (*Un tranvía llamado Deseo*).
Actor: Humphrey Bogart (*La reina de África*).
- 1952** Película: *El mayor espectáculo del mundo* (Cecil B. de Mille).
Director: Fred Zinnemann (*Solo ante el peligro*).
Actriz: Shirley Booth (*Vuelve, pequeña Sheba*).
Actor: Gary Cooper (*Solo ante el peligro*).
- 1953** Película: *De aquí a la eternidad*.
Director: William Wyler (*Vacaciones en Roma*).
Actriz: Audrey Hepburn (*Vacaciones en Roma*).
Actor: William Holden (*Traidor en el infierno*).
- 1954** Película: *La ley del silencio*.
Director: Elia Kazan.
Actriz: Grace Kelly (*The country girl*).
Actor: Marlon Brando (*La ley del silencio*).
- 1955** Película: *Marty*.
Director: Delbert Mann.
Actriz: Anna Magnani (*La rosa tatuada*).
Actor: Ernest Borgnine (*Marty*).
- 1956** Película: *La vuelta al mundo en 80 días* (Michel Anderson).
Director: George Stevens (*Gigante*).
Actriz: Ingrid Bergman (*Anastasia*).
Actor: Yul Brinner (*El rey y yo*).
- 1957** Película: *El puente sobre el río Kwai*.
Director: David Lean.
Actriz: Joanne Woodward (*Las tres caras de Eva*).
Actor: Alec Guinness (*El puente sobre el río Kwai*).

- 1958** Película: *Gigi*.
Director: Vincent Mirmelli.
Actriz: Susan Rayward (*Quiero vivir*).
Actor: David Niven (*Mesas separadas*).
- 1959** Película: *Ben-Hur*.
Director: William Wyler.
Actriz: Simone Signoret (*Un lugar en la cumbre*).
Actor: Charlton Restan (*Ben-Hur*),
- 1960** Película: *El apartamento*.
Director: Billy Wilder.
Actriz: Elizabeth Taylor (*La venus del visón*).
Actor: Burt Lancaster (*El fuego y la palabra*).
- 1961** Película: *West Side Story*.
Director: Robert Wise.
Actriz: Sofía Laren (*Dos mujeres*).
Actor: Maximilian Schell (*Juicio en Nuremberg*).
- 1962** Película: *Lawrence de Arabia*.
Director: David Lean.
Actriz: Arme Bancroft (*El milagro de Ana Sullivan*).
Actor: G. Peck (*Matar a un ruiseñor*).
- 1963** Película: *Tom Jones*.
Director: Tony Richardson.
Actriz : Patricia Neal (*Hud*).
Actor : Sidney Poitier (*Los lirios del valle*).
- 1964** Película.: *My Fair lady*.
Director: George Cukor.
Actriz: Julie Andrews (*Mary Poppins*)
Actor: Rex Rarrison (*My fair lady*).
- 1965** Película *Sonrisas y lágrimas*.
Director: Robert Wise.
Actriz: Julie Christie (*Doctor Zhivago*),
Actor: Lee Marvin (*La ingenua explosiva*).

- 1966** Película: *Un hombre para la eternidad*.
 Director: Fred Zinnemarm.
 Actriz: Elizabeth Taylor (*Quién teme a Virginia Wolf*).
 Actor: Paul Scofield (*Un hombre para la eternidad*).
- 1967** Película: *En el calor de la noche* (Norman J ewison).
 Director: Mike Nichols (*El graduado*).
 Actriz: Katharine Repburn (*Adivina quién viene esta noche*).
 Actor: Rod Steiger (*En el calor de la noche*).
- 1968** Película: *Oliver*.
 Director: Carol Reed.
 Actriz: Barbra Streisand (*Funny Girl*) y Katherine Hepburn (*Un león en invierno*).
 Actor: Cliff Robertson (*Charly*).
- 1969** Película: *Midnight cowboy*.
 Director: John Schlessinger (*Midnight cowboy*).
 Actriz: Maggie Smith (*The Prime ot Miss Jean Brodie*).
 Actor: John Wayne (*Valor de ley*).
- 1970** Película: *Patton*.
 Director: Franklin J. Schaffner (*Patton*)
 Actriz: Glenda Jackson (*Women in Love*).
 Actor: George C. Scott (*Patton*).

vocabulario

TERMINOS MAS USADOS EN EL CINE

Acelerado. Procedimiento de fotografía que se realiza imagen por imagen y con intervalos regulares de tiempo, acordes a la lentitud del movimiento del objeto que se quiere filmar (puesta de sol, crecimiento de una planta, etc.) de modo que al proyectarlo normalmente, se vea a la perfección, el movimiento del sujeto u objeto filmado.

Adaptador. Especialista que da tratamiento filmico a una idea, texto literario o pieza teatral.

Agfacolor. Procedimiento alemán para películas en color y uno de los primeros sistemas de color usados en el cine.

Ambientes. Luces de poca intensidad que iluminan el decorado ayudando a crear una atmósfera determinada. Muy usados por la escuela expresionista.

Angulo. Punto de vista del objetivo según el cual se va a filmar un campo visual determinado, ya sea de perfil, de frente, desde arriba o desde abajo.

Animación. Creación de movimiento de una serie de imágenes fijas que reproducen cada una de las fases sucesivas de un gesto o acción cualquiera. Es el principio de los filmes de dibujos animados al fotografiar cada uno de los dibujos estáticos y que después, al proyectarlos, cobrarán vida.

Archivos del filme. Organización internacional que agrupa a la mayor parte de cinematecas nacionales del mundo. Radica en París.

Arte (Filmes de). Películas documentales que tienen por objeto el estudio de una obra de arte -pintura, es. cultura, arquitectura-, a través de un análisis cinematográfico.

Auditórium. Sala especialmente equipada en la que se registra la música, doblaje o efectos especiales acústicos de las películas.

Banda sonora. Bobina de película sobre la que se registra el sonido separadamente de la imagen.

Bell-Howell. Marca de cámara norteamericana que durante mucho tiempo fue la más usada en Hollywood. Hoy, entre otras marcas de gran calidad, está siendo utilizada la cámara Mitchell.

Biograph. Sociedad de producción famosa por ser junto con la Vitagraph y la Edison las más antiguas en Estados Unidos y sobre todo por ser la productora de las primeras películas del

gran Griffith. Desapareció durante la Primera Guerra Mundial.

Black María. María negra, como se le llamó familiarmente, fue el estudio precursor de los modernos platós que Edison construyó en 1894 en West Orange (Estados Unidos). Era una inmensa habitación forrada en color oscuro y en la que los actores vestidos de blanco frente al fondo negro resaltaban, dando sensación de relieve. El exterior estaba completamente forrado de brea para no dejar pasar la luz. Los filmes que se rodaban eran destinados a los Kinetoscopios de la cadena Edison.

Blockhaus. Germanismo con el que se designaba a unas casamatas especiales donde, por su correcto grado de humedad, su temperatura constante y demás condiciones adecuadas, servían para almacén de los negativos originales.

Cabina. Habitación con una apertura por la que se proyecta la película a los espectadores. Suele estar, a consecuencia del calor que se desprende al funcionar el proyector, climatizada y completamente aislada.

Cadencia. Velocidad de pase del filme en la cámara y en el proyector. En el cine mudo, la cadencia era de 16 imágenes por segundo. En el sonoro se eleva a 24.

Cámara. Aparato para filmar. Las profesionales son de 35 mm. y las de cine amateur de 16, 9'5 y 8 mm. Por derivación, cameraman u operador es el encargado de manejar este aparato.

Campo. Espacio captado por la cámara y limitado por el encuadre.

Cartoons. Nombre con que se conoce en los países anglosajones a las películas infantiles de dibujos animados.

Celuloide. Sustancia química -nitrato de celulosa- que constituye la materia prima de la película virgen. Era antiguamente altamente inflamable. Más adelante se descubrió que el tricetato de celulosa no lo era, por lo que hoy en día se emplea esta sustancia como base.

Cineasta. El profesional de cine, con la sola excepción de los actores.

Cine-club. Organización que agrupa a los buenos aficionados al cine, dotada de una sala donde se proyectan films clásicos, que no suelen proyectarse en las salas comerciales.

Cine fórum. Es el cine-club viviente en donde la proyección de la película es analizada y puesta a público debate por el presentador. Constituye un semillero de buenos y entendidos amantes del séptimo arte.

Cinemascope. Procedimiento cinematográfico que permite registrar sobre película normal de 35 mm. una imagen que abarca un

campo mucho más extenso que el de los objetivos normales, gracias a una lente hemisférica especial llamada Hypergonar.

Cinemateca. Organismo encargado de velar por la conservación de filmes, que tengan interés, ya sea social, técnico, artístico o didáctico.

Cinerama. Sistema que utiliza tres filmes, tres proyectores y tres pantallas, abarcando así el espectador una amplia panorámica. Las partes laterales de la gran pantalla son cóncavas y la película pasa a una cadencia de 26 imágenes por segundo.

Claqueta. Pizarra especial en la que se escribe entre los datos más importantes el título del filme, nombre del director y el número de tomas que se han efectuado hasta entonces. Antes de cada toma se coloca la claqueta delante de la cámara y el encargado de ella lee en voz alta lo que está escrito en ella, haciendo después el ruido característico (su onomatopeya es CLAC, de aquí su nombre) pudiendo entonces el montador sincronizar más adelante el sonido con la imagen.

Comentario. Voz en off o texto escrito que se incluye en la cinta y que sirve para explicar o comentar las películas de tipo didáctico o documental.

Consejero técnico. Persona encargada de aconsejar principalmente a los directores debutantes o autores que desean plasmar su obra literaria en la pantalla.

Contra campo. Se dice del plano tomado en oposición a la cara del protagonista o actor principal de la escena en cuestión.

Contrapicado. Elevación lenta o rápida de la cámara desde el suelo hacia arriba resultando un plano muy efectista.

Contratipo. Película cinematográfica que no se obtiene a partir de una película negativa original, como es habitual, sino a partir de una película positiva de la que se tira un negativo o duplicado y de este negativo se obtiene una película positiva o contratipo.

Copia. Positivo de la película en tipo standard sacado del negativo y que sirve para la explotación comercial del filme.

Corto. O cortometraje, película de tipo documental o artístico de menos de 30 m. Suele ser verdadera piedra de toque para un futuro director.

Decorador. Arquitecto decorador es el hombre encargado de dar ambiente real (o irreal) a los lugares por donde se mueven los personajes y actores. Es pieza esencial en la película.

Depósito legal. Obligación existente en depositar una obra

cinematográfica (una o varias copias) en un lugar que permita su conservación indefinida.

Dialoguista. Persona encargada de escribir los diálogos de la película en el caso de que el guionista no sea también un especialista en esta cuestión.

Dibujos animados. Películas basadas en dibujos que reproducen las diversas fases del movimiento de sus personajes. Estos dibujos son ejecutados por personas especializadas y fotografiados después uno a uno (se calculan unos 24 dibujos por 1 segundo de proyección). Un largometraje de dibujos consta de casi medio millón de dibujos.

Difusor. Artilugio de materia textil o de cristal que se adapta a los proyectores para dejar pasar más o menos luz, según requiera la escena.

Director. Se conoce por director al coordinador y *alma mater* de la realización de la película. Es él, en realidad, quien debe conseguir una actuación completa de los actores, una versión filmica del guión o tema literario propuesto para rodar, cuidar del decorado, sonido. En una palabra, supervisar la película.

Director de producción. Encargado por el productor de la vigilancia del rodaje en el tiempo calculado, control de gastos y administración en suma de la película.

Distribuidor. El que se ocupa de difundir la película por las salas comerciales.

Doble. Actor que sustituye al protagonista principal en escenas violentas o que pudieran hacer peligrar el físico de la “estrella”. Suelen ser magníficos atletas y doblan generalmente en escenas de lucha, caídas, etc.

Dolly. Nombre inglés con el que se conoce en el argot del cine a una pequeña grúa, montada sobre carriles y que permite el rodaje y movimiento de cámara sobre un decorado.

Doblaje. Sustitución del idioma original (aunque a veces se doble también al actor en su propio idioma, terrible aberración) de la película por el idioma del país en que se va a explotar comercialmente el filme.

Doble exposición. Consiste en rodar varios personajes o elementos de escena sucesivos sobre el mismo material fotográfico o cinta. Para ello se oculta parte de la cinta que no se desea impresionar y se vuelve después a rodar con la parte tapada, al descubierto. Así se consigue el consabido truco de un personaje hablando

con su exacta figura que no es un sosias sino él mismo filmado con la doble exposición.

Drive-in. Grandes cines al aire libre muy corrientes en Estados Unidos. Desde el mismo coche y con unos aparatos especiales para el sonido, se asiste a la visión de la película, proyectada sobre una pantalla de grandes proporciones.

Eastmancolor. Sistema de color muy usado con fundamento esencial en tres colores: rojo, verde y azul.

Efectos especiales. Son artificios creados por un especialista y que constituyen el toque esencial de las películas de gran espectáculo. Pueden ser maquetas de cartón-piedra ejecutadas a escala, efectos de agua, etcétera. Películas como *San Francisco* o *Al este de Java* tienen su principal “gancho” en los efectos especiales.

Electricista. Técnico que se encarga de los focos y de la intensidad de la luz para la iluminación de las escenas. En el rodaje está siempre atento a las instrucciones del operador jefe.

Emulsión. Baño de bromuro de plata que recubre el material de celuloide de la cinta. Las emulsiones pancromáticas son las más usadas y son sensibles a toda la gama. de colores.

Encadenado. Fundido en el que desaparece una escena muy lentamente, dejando paso a otra que se empieza a mostrar progresivamente en la pantalla. Es un juego mecánico de apertura y cierre de diafragma.

Encuadre. Limitación del campo que se ve por la ventanilla de la cámara dispuesta a rodar, teniendo en cuenta el ángulo y el objetivo que van a ser utilizados. Una vez dispuesto el encuadre, éste es punto de partida para la filmación de la escena.

Ensayo. Cine de Arte y Ensayo es la sala especializada donde se proyectan películas de ciertas características, como calidad artística, interés social, temática diferente, poco grata quizá, o algo ininteligible al gran público y otras peculiaridades que hacen que estas obras experimentales no sean muy comerciales.

Episodios. Filmes de temática aventurera o policial; tuvo gran popularidad en los primeros años del cinema, llegando casi a desaparecer con la llegada del sonoro.

Equipo. El equipo técnico lo constituye el conjunto de personas que colaboran con el director de la película, exceptuando la rama de producción, que cae dentro de la sección administrativa. Los más importantes del equipo son: el operador jefe, el cameraman, el decorador, el ingeniero de sonido, regidores y

montador, todos con sus respectivos ayudantes. También están la script, la encargada de vestuario, la maquilladora y el director artístico.

Escenario. Informe detallado de los principales acontecimientos del filme. Es la idea principal de la película, idea a la que el guionista dará más tarde y después de un tratamiento cinematográfico la forma de guión técnico, listo ya para ser rodado.

EsterEOFonía. Sonido en relieve que llega al espectador desde varios lugares de la sala y no desde la pantalla como es lo normal. Es usado en las grandes superproducciones.

Estudios. Lugares dedicados al cine y que constan de varias dependencias, entre las que se encuentran los platós o escenarios donde se rueda, los almacenes de vestuario, guardamuebles, camerinos de actores y estrellas, oficinas administrativas, salas de montaje y proyección, etc.

Estudio del Actor. Actor's Studio en el original. Con este nombre se conoce la Academia de Arte Dramático fundada en Nueva York, recién acabada la Segunda Guerra Mundial, por la señorita Cheryl Crawford, Robert Lewis -más tarde reemplazado por Lee Strasberg- y el famoso Elia Kazan. El estilo es el de la escuela del ruso Stanislavsky con fundamento de actuación naturalista.

Exteriores. Lugar o lugares geográficos al aire libre (y fuera de los estudios interiores) donde se ruedan escenas, según exija el guión del filme.

Fantástico. Género filmico en el que predominan los elementos del más allá y los fenómenos extranaturales. La acepción "fantástico" puede referirse a los cuentos de hadas y gnomos o bien emplearse como sinónimo de cine terrorífico.

Ferraniacolor. Procedimiento en color patentado por la casa Ferrania. Bastante generalizado en Italia.

Festival. Fue en la ciudad de Venecia y durante los tiempos del fascismo cuando tomó cuerpo la idea de un festival internacional de cine. Por motivos políticos, ya que la película era eminentemente pacifista, *La gran ilusión* (1937), de Renoir, fue boicoteada por el jurado y no obtuvo premio (la Copa Volpi). Después de la guerra, comenzaron de nuevo a celebrarse encuentros y festivales cinematográficos que se clasificaron en categorías A y B, siendo de categoría A los de Venecia, Cannes, Berlín y San Sebastián, habiendo recuperado esta última ciudad

otra vez la categoría A, tras unos años de serle retirada. Sería exhaustivo citar todas las películas premiadas, directores galardonados, actores y premios especiales (Fipresci, Ocio, Unicrit, etc.) por lo que hacemos una breve mención de los concedidos durante los años 1963 a 1969:

Festival Internacional de Venecia

Fechas: Finales de agosto a mediados de setiembre.

1.er Premio: León de Oro.

- | | | |
|-------|--------------|---|
| 1963. | León de Oro: | <i>La mani sulla città</i> de Francesco Rossi (Italia). |
| 1964. | “ “ “ : | <i>El desierto rojo</i> de Antonioni. (Italia). |
| 1965. | “ “ “ : | <i>Vaghe stelle dell’Orsa</i> de Visconti (Italia). |
| 1966. | “ “ “ : | <i>La batalla de Argel</i> de Gillo Pontecorvo (Italia-Argel), |
| 1967. | “ “ “ : | <i>Belle de jour</i> de Buñuel (Francia). |
| 1968. | “ “ “ : | <i>Artistas bajo la lona del circo perplejos</i> de Alexander Kluge (Alemania). |
| 1969. | “ “ “ : | <i>M. A. S. H.</i> de Robert Altman (EE. UU.). |

Festival Internacional de Cannes

Fechas: Mediados de mayo.

1er Premio: Palma de Oro.

- | | | |
|-------|------------------|---|
| 1963. | Palma de Oro: | <i>El gatopardo</i> de L. Visconti (Italia). |
| 1964. | “ “ “ : | <i>Los paraguas de Cherburgo</i> de Jacques Demy (Francia). |
| 1965. | “ “ “ : | <i>The knack</i> de Richard Lester. (Inglaterra). |
| 1966. | “ “ “ : | <i>Un hombre y una mujer</i> de Claude Lelouch (Francia). |
| 1967. | “ “ “ : | <i>Blow up</i> de Antonioni (Inglaterra). |
| 1968. | No hubo premios. | |
| 1969. | Palma de Oro: | <i>If</i> de L. Anderson (Inglaterra). |

Festival Internacional de Berlín

Fechas: Finales de junio.

1er Premio: Oso de Oro.

- | | | |
|-------|-------------|--|
| 1963. | Oso de Oro: | Conjuntamente <i>Samurai Saga</i> de Tadashi Imai (Japón) y <i>El diablo</i> de G. L. Polidoro (Italia). |
| 1964. | Oso de Oro: | <i>El seco verano</i> de Ulvi Dogan (Turquía). |
| 1965. | “ “ “ : | <i>Alphaville</i> de Jean-Luc Godard (Francia). |
| 1966. | “ “ “ : | <i>Cul de sac</i> de Román Polanski (Inglaterra). |
| 1967. | “ “ “ : | <i>Le depart</i> de Jerzy Skolimowski (Bélgica). |
| 1968. | “ “ “ : | <i>Ole Dole Doj</i> de Jan Troell (Suecia) |
| 1969. | “ “ “ : | <i>Rani Radovi</i> de Z. Zelnik (Yugoslavia). |

Festival Internacional de San Sebastián

Fechas: Primeros de junio y algunos años en julio.

1er Premio: Concha de Oro.

- | | | |
|-------|----------------|---|
| 1963. | Concha de Oro: | <i>Il maffioso</i> de Alberto Lattuada (Italia). |
| 1964 | “ “ “ : | <i>América, América</i> de Elia Kazan (EE. UU.) |
| 1965. | “ “ “ : | Conjuntamente a <i>Mirage</i> de E. Dmytryk (EE.UU.) y <i>La peineta dorada</i> de O. Vavra (Checoslovaquia). |
| 1966. | “ “ “ : | <i>I was happy here</i> de Desmond Davis (Inglaterra). |
| 1967. | “ “ “ : | <i>Dos en la carretera</i> de Stanley Donen (EE. UU.) |
| 1968. | “ “ “ : | <i>Largo día para morir</i> de Peter Collison (Inglaterra). |
| 1969. | “ “ “ : | <i>The rain people</i> de F. Ford Coppola (EE. UU.) |

Existen también otros muchos festivales cinematográficos, clasificados internacionalmente en menor categoría que los anteriormente citados. Entre éstos cabe destacar los de Locarno (Premio: Vela de Oro), Karlovy-Vary (Checoslovaquia), el festival de Moscú, el de Mar de Plata (Argentina), el de San Francisco (Estados Unidos), el de cortometrajes de Tours (Francia), el de Cork (Irlanda), el de Acapulco (México) y uno que se celebra en Londres, exhibiéndose el material premiado en otros certámenes internacionales cinematográficos. Entre los festivales desaparecidos había uno muy curioso, llamado del Filme Maldito, en Biarritz y organizado por Cocteau, en el que se exhibían filmes interesantes, pero, injustamente, ignorados por el gran público.

En España, además del de San Sebastián, se celebran también el “Certamen Internacional de cine infantil de Gijón”, “La semana de cine en color” en Barcelona, el “Certamen internacional de cine iberoamericano y filipino” de Bilbao y sobre todo la “Semana internacional de cine religioso y de valores humanos” de Valladolid. También se celebra en Molins de Rey (Barcelona) y en el mes de febrero, una meritoria y siempre interesante “Semana de cine español y sudamericano”, la “Semana de cine fantástico” en Sitges y un nuevo e interesante certamen “Semana del cine de autor” en Benalmadena (Costa del Sol).

Figuración. Conjunto de extras que están al servicio del director escénico o del jefe de figurantes.

Filme. Es propiamente el celuloide que sirve de soporte a la emulsión. Anteriormente estaba compuesto de nitrato de celulosa, materia altamente explosiva, hasta que con el triacetato de celulosa se ha logrado que sea ininflamable. Por generalización, FILME significa también la obra cinematográfica.

Filmar. También denominado rodar, es la acción de registrar una escena por medio de la cámara.

Filmología. Rama de la Sociología que estudia el fenómeno cinematográfico.

Filtros. Vidrios de color que, colocados delante del objetivo, sirven para eliminar algunos rayos del espectro solar, no convenientes para la filmación de la escena o bien sirven también para acentuar o disminuir el color que el operador jefe crea adecuado en aquel momento.

Fotogenia. Cualidad o predisposición de un objeto o persona para ser bien fotografiado. Es una rara virtud que tienen algunos actores y actrices y que ha sido definitiva en su carrera.

Flash back. Literalmente “relámpago atrás” es aquel plano o serie de planos preparatorios para una vuelta atrás en el tiempo: El protagonista queda reflexionando, hay un primer plano de su frente y en un fundido encadenado se le ve cuando era un niño.

Fundido. Medio de transición de una secuencia a otra.

Puede ser fundido encadenado, en cortinilla (va desapareciendo la escena anterior al entrar por la derecha de la pantalla la nueva secuencia), etc.

Formato. Es el tamaño material de la película o cinta, siendo el tipo normal de 35 mm. de ancho y 4 pares de perforaciones a los lados por cada imagen. Estas proporciones quedan modificadas con las nuevas técnicas de proyección como el cinemascope o el cinerama.

Gag. Efectismo hilarante, generalmente inesperado, que surge en el transcurso de una secuencia.

Genéricos. Son los títulos de presentación de la película en los que figuran los nombres del equipo técnico del filme. Hoy ya no son meros rótulos sino que se han, llegado a hacer verdaderas maravillas de originalidad e interés (películas de Hitchcock, la serie James Bond, etc.), contando con verdaderos artistas como Saul Bass o Maurice Binder.

Gevacolor. Filme en color producido por la Gevaert, sociedad belga de fabricación de película virgen.

Girara. Carrito con un brazo articulado, en cuyo extremo se coloca el micrófono para recoger el sonido de la escena.

Group Theatre. Grupo didáctico de teatro fundado en Nueva York en 1931 por los directores del Art Guild Theatre (a su vez fundado en 1915). Sus métodos de enseñanza se apoyaban en las teorías de dos exiliados rusos, discípulos del célebre Stanislavsky: María Ouspenskaya y Richard Boleslawsky, quien más tarde fue realizador de películas en Hollywood. El punto clave para este grupo era buscar en la interpretación un realismo social y anímico.

Grúa americana. Grúa que tiene una gran articulación que le permite girar sobre su eje y que está emplazada en una unidad móvil (un camión especial). Hay una plataforma en el extremo de la articulación donde se pueden emplazar la cámara, el operador y muchas veces hasta el director. Al tener la grúa y su

plataforma independencia de movilidad, permite realizar los más complicados movimientos para lograr tomas originales y audaces.

Hypergonar. Invento -base del cinemascope- debido a Henry Chretien, consistente en un objetivo que comprime la imagen, pudiendo desarrollarla sobre una mayor anchura al ser reconstituida por medio de una lentilla especial.

Iluminación. Cantidad de luz que requiere la escena. Esencial para el rodaje y la ambientación, tiene como responsable principal al operador jefe.

Ingeniero de sonido. Persona encargada de los aparatos que reciben toda la acústica de la película.

Klang film. Sistema alemán de registro de sonido que fue más tarde vendido y explotado por la Tobis Films. Fue un procedimiento muy usado en el principio del sonoro alemán.

Kodachrome. Película en color generalmente para aficionados (16 mm.),

Kodak. El nombre más popular y conocido del mundo fotográfico. El padre y creador del fabuloso mundo industrial Kodak fue el norteamericano George Eastman.

Laboratorios. Emplazamientos especiales donde se tiran, revelan y montan las películas.

Maqueta. Modelo reducido, hecho a escala, del escenario real de la película.

Maquinista. Técnico de los estudios que se encarga del emplazamiento o desplazamiento de las grúas, cámaras, decorados, etc.

Maquillador. Encargado de transformar, recargar o modificar los rostros o diversas partes físicas de los actores, según lo requiera el guión y el personaje.

Montaje. Una de las operaciones más importantes del filme. Consiste en eliminar las tomas que no sirven -claqueta, repeticiones provisionales, etc.- escogiendo los trozos válidos para unirlos después y darles una definitiva sucesión de continuidad desde principio a fin, resultando así la película entera y acabada. El montaje final es la base para la edición del filme. Es esencial la estrecha colaboración del montador y del director cuando no es este último quien asume ambas tareas.

Moviola. Aparato imprescindible para la operación del montaje. Es un vidrio de aumento a manera de pantalla por el que van pasando las imágenes de la película.

Negativo. Celuloide original, con el que la cámara ha rodado las

imágenes del filme. Este negativo es base para las copias que darán una imagen ya normal y lista para su proyección.

Objetivo. Lentilla especial de las cámaras. Puede haber varias clases de objetivos, como los teleobjetivos y los grandes angulares. Su uso es hoy bastante frecuente; el zoom, por ejemplo, es un objetivo que realiza un *travelling* sin desplazamiento alguno de cámara, siendo el propio objetivo el que lo realiza y permitiendo así una serie de movimientos que antes eran costosísimos en material y tiempo.

Operador. Encargado de las luces y calidad fotográfica del filme. Tiene bajo sus órdenes directas al cameraman y al ayudante de fotografía que vigila la carga de la cámara y la situación conveniente para el rodaje de los elementos -actores o decorados- a los que hay que filmar. El operador es un elemento esencial y condicionante muchas veces de la obra cinematográfica.

Oscar. Premios anuales concedidos desde el año 1923 por la Academy of Motion Picture Arts and Sciences -asociación del personal profesional de la industria norteamericana del cine- a los principales colaboradores de las películas que la Academia considera los mejores del año. En la asociación entran actores, directores, ejecutivos, productores, escritores, músicos, expertos en relaciones públicas, unidades de producción de sonido y fotógrafos. Se dieron en 1929 para once categorías y más tarde para veintitrés (mejor película, mejor actor y actriz principal, mejores secundarios, mejor dirección, mejor guión, mejor música, mejor color, etc.). Cada grupo -directores o guionistas, por ejemplo- da cinco candidatos de su profesión y con esta candidatura y la de los demás grupos, votan después todos para elegir los futuros ganadores de cada especialidad. A partir de 1956 también se otorgan unos premios para aquellas películas de habla no inglesa que -después de una selección- resultan merecedoras de galardón a juicio de la Academia. Las oficinas de la Academia radican en el mismo Hollywood.

Panorámica. Captación de imágenes al duplicarse la cámara girando sobre su eje en sentido horizontal, paralelo al suelo generalmente.

Pantalla. Superficie rígida metalizada, o de tela blanca, donde se proyectan las imágenes de la película.

Pasarelas. Pasillos metálicos, fijos o móviles, que están situados encima y rodeando los platós y en donde se instalan los proyectores, focos y restante material eléctrico.

- Percha.** Caña o palo flexible, sostenido por un especialista, de donde se cuelga el micro para la captación del sonido de la escena.
- Perforaciones.** Son los agujeros que existen a cada lado de la película. Estos agujeros son los que penetran en los dientes que arrastran la película para la proyección.
- Picado.** La cámara registra la toma moviéndose hacia abajo.
- Pista.** Espacio izquierdo de película entre las perforaciones y la imagen, que está destinado al registro de sonido.
- Plano.** Toma por la cámara de personajes, panoramas u objetos en un encuadre fijado y con un mismo ángulo y a una misma distancia. Se ha hecho una clasificación muy particular con respecto a los planos; entre los más usados están el gran primer plano (por ejemplo: un ojo), el primer plano (un rostro), plano americano (media figura), planos cortos, planos medios, etc.
- Plateau.** Galicismo para designar el lugar del estudio donde se va a filmar.
- Play back.** Fórmula socorrida en las películas musicales por la que el actor o la actriz ejecuta el movimiento de los labios como si cantase, intentando sincronizar con la canción que ya está grabada, en algunas ocasiones por el mismo actor o actriz.
- Portátil.** Cámara para ser transportada fácilmente, usada a veces por verdaderos especialistas que actúan como *hombres-travelling*.
- Productor.** Financiero del filme. El mecenas -si la película no tiene visos de comercialidad alguna- del séptimo arte a veces y, las más, el hombre de negocios dispuesto a ganar dinero. Suele delegar en el jefe de producción -su mano derecha-, quien actúa de administrador durante todo el rodaje de la película.
- Profundidad de campo.** Planificación especial en la que simultáneamente se están desarrollando una o varias acciones entre los personajes del filme. Se utiliza en especial para dar el tono dramático psicológico. Técnicamente se prepara a base de objetivos de gran angular.
- Proyectores.** Potentes lámparas incandescentes guarnecidas metálicamente y que tienen espejos reflectores. Iluminan, según lo requiera el operador-jefe, la escena que se va a filmar.
- Prueba.** Ensayo o test de corta duración que suele hacer una actriz o actor delante del director para conseguir un determinado papel en una película.
- Raccord.** Paso de un plano a otro. La película no se filma de un

tirón, es decir, con el orden en que va a ser proyectada, sino que incluso se ruedan a veces, al principio, planos finales del filme. Si una secuencia se corta -por descanso, fin de jornada de trabajo, u otro motivo- la script-girl debe estudiar con toda precisión la posición de los actores, particularidades de vestuario, peinados, en fin todos los mil y un detalles de la escena, para, en la reanudación del rodaje, comenzar sin que pueda notarse en absoluto esa interrupción.

Ralenti. Aceleración de la toma de vistas de cualquier movimiento, que permite pasar de 40 hasta 250 imágenes por segundo. Es lo que se suele llamar cámara lenta y que nos permite apreciar todos los detalles.

Realizador. Equivalente al director de la película.

Regidor. Tiene como misión vigilar la ejecución de las órdenes dadas por el director y está subordinado al jefe de producción.

Registro. Captación de todo lo referente a la acústica del filme, como diálogos, ruidos y otros elementos sonoros.

Relieve. Cine en relieve, debido a unas gafas bipolares que el espectador debe llevar, o bien visión en relieve, que viene dada por una pantalla especial, constituida por muchas pantallas prismáticas.

Remake. Reedición de una antigua -y generalmente buena- película que por su éxito comercial tienta a los productores a repetir, con una fidelidad más o menos grande, el guión original y con actores del momento.

Ritmo. Debida y armoniosa adecuación de tiempo e intensidad entre lo que se cuenta en la pantalla y cómo se cuenta. El ritmo del filme es una de las principales virtudes y secretos de los grandes directores.

Rodaje. Registro visual de las escenas por parte de la cámara.

Rushes. Trozos filmados con su sonido correspondiente, incluidas las tomas de claqueta y la repetición de escenas. Es tradicional que cada noche el director y sus más importantes colaboradores presencien la proyección de los rushes, seleccionando ya lo mejor de ellos para el montaje definitivo.

Sala. Local destinado a la proyección de películas (cine) o bien espacio de reducidas dimensiones donde los productores, directores y principales ejecutivos visionan el filme que se está realizando o en período de montaje.

Script. Guión definitivo con sus diálogos y su planificación correspondiente.

- Script-girl.** Secretaria del director que lleva el diario del rodaje, cuidado de raccords (para lo cual levanta croquis o toma fotografías), medición del tiempo de las escenas, etc.
- Secuencia.** Serie de planos o incluso de escenas que tienen un lugar común (decorados o exteriores), un tiempo determinado y una unidad de acción o pensamiento.
- Sincronización.** Aplícase al logro de simultaneidad entre el sonido y la imagen, operación que se hace durante el montaje.
- Sinopsis.** Resumen corto del argumento de la película. Se suele dar las sinopsis en la gacetilla de los periódicos y, antiguamente, a veces en los programas de mano.
- Sobreimpresión.** A una escena normalmente rodada se fija fotográficamente otra -filmada sobre fondo negro-, logrando así un efecto de personaje inmaterial e invisible.
- Sovcolor.** Sistema de color que proviene del Agfacolor (a través de los técnicos de la UFA que quedaron en zona soviética) y que es muy utilizado en la URSS.
- Standard.** Copia positiva con el sonido, proyectada comercialmente en los cines.
- Star.** Palabra usada en EE. UU. para designar a la estrella o actriz super famosa y taquillera.
- Stock-foto.** Material de documentales y noticiarios que a veces se insertan en la película, mezclando ficción con realidad. Generalmente suelen ser escenas costosas.
- Supervisión.** Control ejecutado por un veterano director de una obra realizada por un debutante, trabajo que se efectúa como asesoramiento a la película del novel,
- Suspense.** Ambiente o forma de llevar la acción que mantiene en “suspenso” al espectador hasta el desenlace, generalmente imprevisto y dramático.
- Tecnicolor.** Cine en color inventado por el doctor Kalmus y que fue el procedimiento más usado en Estados Unidos durante los años cuarenta.
- Tiraje.** Tomando como base el negativo, y por contacto fotográfico, se impresiona un positivo al pasar las dos películas conjuntamente delante de una luz y en una máquina especial.
- Todd-ao.** Procedimiento del filme ancho (70 mm.) proyectado en pantalla grande y técnicamente más logrado que el cinemascope, pero también bastante más caro.
- Tratamiento.** Adaptación filmica de una obra literaria (cuento,

novela, poema, pieza teatral). Los adaptadores deben pensar en imágenes para una acertada labor.

Transparencia. Ciertas escenas son rodadas en exteriores y son proyectadas sobre una pantalla especial por detrás de los protagonistas principales, los cuales están siendo filmados en los estudios, teniendo como fondo a esa transparencia (vistas de un río o paisaje selvático, etc.).

Travelling. Movimiento de la cámara que acompaña a la acción de los personajes. La cámara puede estar sobre raíles, locomoción móvil, en grúa, etc.

Trucaje. Artilugios -transparencias, sobreimpresiones, ralentís, maquetas, etc.- utilizados como complemento esencial en ciertas escenas. Muchas veces son muy complicados y necesitan de un técnico llamado “de efectos especiales”.

Vamp. Palabra por la que se conocía a la mujer fatal.

Vitaphon. Sincronismo de la imagen de la película con un disco de gramófono. Fue el primer intento de cine sonoro y fue muy pronto abandonado.

Western. Género especial y muy importante en el cine norteamericano, expandido y aceptado en todo el mundo; suelen ser filmes de acción con fondo geográfico del Oeste americano (las genuinas transcurren en Nuevo México, Texas, Nevada, Arizona, California, Gran Cañón del Colorado, etc.) narrando su colonización, la fiebre del oro y las luchas contra los indios. El western es la epopeya de América contada en imágenes. Los elementos primordiales -pistola, caballo, pradera, *saloon*, rancho- junto con los tipos ya clásicos -buenos y malos- hacen de este género uno de los favoritos de todos los públicos.

INDICE

NOTA DEL EDITOR	7
INSTRUCCIONES PARA EL USO CORRECTO DE ESTA OBRA	8
INTRODUCCIÓN	9
CUESTIONARIO	15
EL CINE	63
Sus orígenes	65
Los inventores: Francia y sus pioneros	66
El cine en sus comienzos: Inglaterra e Italia	69
El cine nórdico	71
Escuela expresionista y otras tendencias del cine germano	75
Francia 1916-1930. El impresionismo y el vanguardismo	84
El cine ruso	90
Breve noticia de otros países europeos	98
El cine mudo en Estados Unidos	100
La irrupción del sonoro	112
El cine durante la Segunda Guerra Mundial. Francia, Rusia, Italia, Austria e Inglaterra	121
Dos grandes géneros: el documental y el cine de animación	126
Los dibujos animados	131
El apogeo de Hollywood: 1930-1958	133
El neorrealismo italiano	161
El cine contemporáneo. Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, Suecia y Estados Unidos	165

Rusia y los países del Este en la actualidad . . .	178
El exotismo de los cines indio y japonés	180
Referencia a los cines sudamericano y mexicano	183
El cine español	186
 TABLAS Y CRONOLOGÍAS.	 192
Grandes películas de la historia del cine	195
Relación de «Oscars» concedidos por la Academy of Motion Picture Arts and Sciences	204
 VOCABULARIO	 211
Términos más usados en el cine.. . . .	213

TÍTULOS
QUE USTED
HALLARA EN
LA COLECCIÓN

SI NO

-
- 1 La navegación**
Ramón Hervás
 - 2 La pintura universal**
José Repollés
 - 3 La revolución rusa**
Teresa Suero Roca
 - 4 Historia de la medicina**
Ignacio Roger Romo
 - 5 La Biblia**
Enrique Forns
 - 6 El cine**
Juan José Barreneche
 - 7 El teatro universal**
M.^a Aurelia Capmany
 - 8 El antiguo Egipto**
M.^a Montserrat Martí Brugueras

UN DESAFIO AL HOMBRE ESTUDIOSO

SI

desea saber cuáles son los resultados que usted obtendría al concurrir -teniendo como tema el tratado en esta obra- a uno de los populares espacios televisivos que ponen a prueba los conocimientos del concursante...

NO

vacile ni un instante más. Este libro le sacará de dudas.

SI

falla usted alguna de las 200 preguntas que esta obra contiene en su primera parte, elegidas especialmente para que pueda apreciar el grado «real» de sus conocimientos...

NO

se desanime, ya que en la segunda parte hallará todas las respuestas, estructuradas de tal modo que harán de usted un experto en la materia.

UNA INNOVACION REVOLUCIONARIA
EN EL LIBRO DE DIVULGACION

Precio: 30 ptas.

N.º 6

EDITORIAL BRUGUERA, S.A.

BARCELONA · BOGOTA · BUENOS AIRES · CARACAS · MEXICO

Impreso en España · Printed in Spain

